TEXT PROBLEM WITHIN THE BOOK ONLY

ನಾಟ್ಯರಂಗ - ಚಿತ್ರರಂಗ

(ಪ್ರಬಂಧಗಳು)

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ

ಪ್ರಕಾಶಕರು
ಪ್ರತಿಭಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್
ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರ

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ ೧೯೪೮

ಬೆಲೆ

ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿ ರೂ. ೩-೦-೦ ಕ್ಯಾಲಿಕೋ ಪ್ರತಿ ರೂ. ೪-೦-೦

ಮುದ್ರಕರು :

ಹೆಚ್. ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯ

ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪ್ರೆಸ್,

ಕಳಾಸಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರ.

ಬಿನ್ನಹ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಒಂಭತ್ತು ಲೇಖನಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಲೇಖನಗಳು "ವಾಕ್ಚಿತ್ರ" ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವುಗಳು. ನನ್ನಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು "ವಾಕ್ಚಿತ್ರ"ದ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಶ್ರೀ. ಮಾ. ನಾ. ಚೌಡಪ್ಪನವರಿಗೂ ಪ್ರಕಾಶಕರಾದ ಶ್ರೀ. ಹೆಚ್ ವೆಂಕೋಬರಾಯರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಅಭಿಮಾನಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳು ತಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಗಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ಭಾಷೆಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವರು ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಅಂತಹ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಯ ಅಗತ್ಯ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಚಲನ ಚಿತ್ರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಆಸಕ್ತಿ ಜಾಗರಿತವಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ

ಬೆಂಗಳೂರು

ತಾ|| ೧೨-೫-೧೯೪೮

ಪರಿವಿಡಿ

(ವಿ. ಸೂ. ೧೧೩ ರಿಂದ ೧೨೮ ರ ವರೆಗಿನ ಪುಟಗಳು ತಪ್ಪಾಗಿ ೯೭–೧೧೨ ಎಂದು ಮುದ್ರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಚಕರು ಇದನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ವಿನಂತಿ.)

ಚಿತ್ರಸೂಚಿ

ನಟರು-ನಾಟಕಗಳು
ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು-ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಜನ್ಮತಃ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ವಯೋನುಗುಣವಾದ ಗೆಳೆತನ ಸಹವಾಸಗಳಿಂದ ಕೆಲವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಈ ಅಭಿರುಚಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಎಷ್ಟೇ ಅವಕಾಶವಿರಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮನ ಒಲಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಮೂರು ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂಬುದನ್ನು ೧೫ ವರ್ಷ ಕಾಲ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ ಕೂಡಾ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ನಾನು ಶಕ್ತನಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ ಶುಕ್ಲ ಕ್ಷೀಣ ಪಕ್ಷಗಳ ಬೆಳದಿಂಗಳಂತೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಕುಗ್ಗಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ನನ್ನನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಂಚುಕಿ ನಿಜವಾಗಿ ವೇತ್ರಧಾರಿ. ಕಾವಿ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಆಳುದ್ದದ ದಪ್ಪ ದೊಣ್ಣೆಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ಭೂಮಿ ನಡುಗುವಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಪುರುಷನು ನನ್ನ ಸಂಪಾದಕ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಸ್ತಬ್ಧರಾದರು.

" ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ನೀವೇಯೋ ? " – ಆಕೃತಿಯಂತೆ ದನಿಯೂ ಗಡುಚಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ತುಂಬು ಕೊರಳಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಾಗ ಅವರಿಗಿದ್ದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ವ್ಯರ್ಥಮಾಡಿ " ನಾನೇ. ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಿ " ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ.

" ನಾನು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಯೋಗೀಶ್ವರ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ....ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯ ಪರವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ನಿಮ್ಮ ' ಷಾಜಹಾನ್ ' ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅನುಮತಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ " – ಅವರು ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಹೇಳಿದರು.

ನಾನು ಅವಾಕ್ಕಾದೆ. ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲರಾಯರ " ಷಾಜಹಾನ್ " ನಾಟಕವನ್ನು ನಾನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದುದು ಅಪರಾಧವೇ ? ವೃತ್ತಿನಾಟಕಮಂಡಲಿಯವರೊಬ್ಬರು ಈ ರೀತಿ ನನ್ನ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುವರೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ನಾನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಗೋಜಿಗೇ ಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

" ಹಾಡಿಲ್ಲ, ಪದ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮಾತು, ಮಾತು. ನಿಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯವರು ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ " ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ.

" ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಮತಿಯಿತ್ತರೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತೇವೆ, ಸ್ವಾಮಿ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು " ಪ್ರೋಸ್ ಆಕ್ಟರು " ಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕ ಚನ್ನಾಗಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಅವರ ಒತ್ತಾಯದ ಮೇಲೆ ನಾನು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ."

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋಸ್ ಆಕ್ಟರುಗಳು ! ಅಂತಹ ಕೆಲವರನ್ನು ನಾನು ಈ ಮೊದಲೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದ್ದೆ. ದ್ವಿಜೇಂದ್ರರ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಠಿಸಬಲ್ಲರೇ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸಂದೇಹ ಖಚಿತವಾಯಿತು.

" ನಾನು ಷಾಜಹಾ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ನೀವು ಭಾವಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಿ " ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿರುಸಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದೆ.

ಆದರೆ ಬಂದಿದ್ದ " ಆಸಾಮಿ " ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುವ ಭೀರು ಪ್ರಕೃತಿಯವರಲ್ಲ. ಪುನಃ ತಮ್ಮ ಕಂಪೆನಿಯ ಘನತೆ, ನಟರ ನೈಪುಣ್ಯ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ತಮಗಿರುವ ಆತುರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ದೀರ್ಘೋಪನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕೊನೆಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಅವರ ಕೈಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಕೆಲವು ಷರತ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ " ಷಾಜಹಾನ್ " ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿಯಿತ್ತೆ.

೨

ನಾನು ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಈ ರೀತಿ ಶ್ರೀ|| ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಕಾರಣರಾದರು.

ಕೆಲವು ತಿಂಗಳ ಮೇಲೆ "ಲಲಿತಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ" ಯವರು ಚಿತ್ರದುರ್ಗದಲ್ಲಿ "ಷಾಜಹಾನ್" ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲ ಸಾರಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ರಂಗರಚನೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ಕಾರ್ಯಗಳು ಕಂಪೆನಿಯ ನಟ ನಟಿಯರು ಮತ್ತು ಕೆಲಸಗಾರರಿಂದಲೇ ನಡೆದುಹೋದವು. ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಲಹೆ ಆಗತ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಲಹೆ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ನಾನು ಮುಂದೆ ಹೋಗಲೂ ಇಲ್ಲ.

ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಚಿತ್ರದುರ್ಗಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದರು. ಪತ್ರವನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಸಂಪಾದಕ ವೃತ್ತಿಯ ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಹೋಗುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೋಗುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬ ಅರಿವೂ ಆಗ ನನಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ೧೫ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟರು ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಿಗಿದ್ದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಇದು ನಿದರ್ಶನ.

ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ಹೊಸದುರ್ಗ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಉಡಪಿ, ಮಂಗಳೂರು ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯವರು "ಷಾಜಹಾನ್" ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಶ್ರೀ|| ಎಂ. ಪೀರ್, ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ನಟರು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಷ್ಟೇನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಇಬ್ಬರು ನಟರು ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರೂ ಲಲಿತಕಲಾ ಮಂಡಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡು 'ಷಾಜಹಾನ್' ನಾಟಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ನಾಟಕದ ಕಡೆಗೆ ಬಿತ್ತು. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಕೀರ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ

ಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಾದ ಶ್ರೀ|| ಎಂ. ಪೀರರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು, ದಾರನ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಲ್ಲೀನತೆ, ಷಾಜಹಾನ್ ಮತ್ತು ದಿಲ್ದಾರ್ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ|| ಹೆಚ್. ಎಲ್. ಎನ್. ಸಿಂಹ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ|| ರಾಮಚಂದ್ರಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಉಚ್ಛ ಶ್ರೇಣಿಯ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ ಇವುಗಳು ಕಾರಣವಾದವು. ಮೈಸೂರು, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಂಗಳೂರು, ಮತ್ತು ಕೊಡಗು ಸೀಮೆಗಳ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ನಗರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಂದ್ರಕಲಾಮಂಡಲಿಯ ಷಾಜಹಾನ್, ಸಂಸಾರನೌಕ ಮತ್ತು ಗೌತಮಬುದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಮೈಸೂರು ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿದ್ದ ತುಚ್ಛ ಭಾವನೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿ ಅಭಿಮಾನಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಶ್ರೀ|| ಎಂ. ಪೀರರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಚೋದಕವಾದವು. ೧೯೩೭ ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ|| ಪೀರರ ಅಕಾಲ ಮರಣದಿಂದ ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕಮಂಡಲಿ ನಿಂತದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಾದ ಮಹದಪಘಾತ. ಶ್ರೀ|| ಪೀರರ ತರುವಾಯ ಮೇಲ್ಕಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಯಾರಿಂದಲೂ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ.

೩

ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ನನ್ನ ಸಂಬಂಧ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು 'ಷಾಜಹಾನ್' ನಾಟಕದ ದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ. ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆದಮೇಲೆ ನಾಟಕ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಶ್ರೀಯುತ ಪೀರರೇ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಭ್ಯಾಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗಿ ಅವರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದರಂತೆ ನಾನು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ನಟರೊಡನೆ ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆ ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ.

ಶ್ರೀಯುತ ಸಿಂಹರ "ಸಂಸಾರನೌಕ" ಮತ್ತು ನನ್ನ "ಗೌತಮ ಬುದ್ಧ" ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕಂಪನಿ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ವಾರಗಟ್ಟಲೆ ಅವರ

ಸಂಗಡಲೇ ಇದ್ದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಚ್ಚಾಟವೆನ್ನುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಾಗ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ತಪ್ಪದೆ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಭಾಷಣ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ಲೋಪ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುರುತುಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಗಳನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಭಿನಯ ಕೆಡದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಾವು ಬರೆದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಕೇಳುವ ಅವರ ಆಸೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ನನ್ನ ಸಂದೇಹ. ನಟ ನಟಿಯರೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವುದು, ಅವರು ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡುವುದು, ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ರಂಗಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸೂಚನೆ ಕೊಡುವುದು -- ಈ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ. ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಹಾಗಾಗ ಲಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳಿಂದ ಬೆಳಗುವ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ನಾಟ್ಯರಂಗಕ್ಕಿಂತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಅಣಿಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಬರಿದಾದ ರಂಗ ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ರುಚಿಸು ತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತಹ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟರು ಸಂಗೀತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಅನೇಕ ಗಂಟೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಕವಿಯು ನಾಟಕ ಬರೆದು ನಟರ ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಮೊದಲು ಅವರು ತಡಬಡಿಸಿದರೂ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಭಾಷಣಗಳ ಮರ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿದು ಧ್ವನಿ ಭೇದವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನುರಿತ ನಟನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಬೆಳೆಯುವ ರೀತಿ – ಇವುಗಳನ್ನು ನಾನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕವಿ ಬರೆದ ನಿರ್ಜೀವ ಭಾಷಣಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಜೀವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕೌಶಲ ನಟನಿಗೆ ದೈವದತ್ತವಾದದ್ದು. ಕವಿಯು ಭಾವನಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದಮೇಲೆ ಯಥಾ ವತ್ತಾಗಿ ತರುವುದು ಅಂತಹ ನಟನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯ.

ನಾಟಕದ ಭವಿಷ್ಯ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ವಿಷಾದದ ಅಂಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳ

ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಏನು ಹೇಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಅಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳ-ಸಾರ್ಥಕತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಯ ಲೇಖನ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಟನ ಅಭಿನಯ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲ ಸಾರಿ 'ಷಾಜಹಾ‌ರ್' ನಾಟಕ ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಏನು ಹೇಳುವರು ಎಂದು ನಾನು ಹೆಚ್ಚು ಕುತೂಹಲನಾಗಿದ್ದೆ. ಆಗ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗದ್ಯಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ "ರಾಜಭಕ್ತಿ" ಮತ್ತು "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ." ಶ್ರೀ|| ವೀರಣ್ಣನವರು, ಶ್ರೀ|| ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯಿಡು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಸುಂದರಮ್ಮನವರು ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲದಿಂದ ಅವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ರಚನಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ 'ಷಾಜಹಾ‌ರ್' ಅಂತಹ ಉಚ್ಚ ಶ್ರೇಣಿಯ ಗದ್ಯ ನಾಟಕ ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾಗುವುದೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ನನಗೆ ಸಹಜವಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀ|| ಪೀರರೂ ಈ ಸಂದೇಹದಿಂದ ದೂರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೊದಲೆರಡು ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಂದೇಹ ಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿದರು. ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶಕರು, ಸಾಹಿತಿಗಳು ಏಕವಾಕ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದರು. ಶ್ರೀಯುತ ಪೀರರು ದಿವಂಗತರಾಗುವವರೆಗೆ "ಷಾಜಹಾ‌ರ್" ಅವರ ನಾಟಕಮಾಲೆಯೊಳಗಿನ ಒಂದು ಮಹತ್ ಪುಷ್ಪವಾಗಿತ್ತು.

೪

ನಟನಾಗುವುದು ಸುಲಭವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಅನೇಕರಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ತಪ್ಪು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟನಾಗಲು ಮುದ್ದುಮುಖ, ಇನಿದಾದ ಕಂಠ ಇವು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಲದು. ಜೀವನದ ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಾರದೆ ಉದ್ದೇಶರಹಿತರಾಗಿ ನಟವೃತ್ತಿಗೆ ಬರುವ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಟರಾಗುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಇಂತಹವರು ಪತಂಗಗಳಂತೆ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಕಂಪನಿಗೆ ಹಾರಾಡುವರು. ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು

ದಿನ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈಚಿಗೆ ನಾಟ್ಯರಂಗದಂತೆ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರವಾಸಿಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ನಿಜವಾದ ನಟನಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಹುಟ್ಟುಗುಣ. ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಅವನು ಆತುರನಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಪರಿಶ್ರಮಗಳು ಅಗತ್ಯ. ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲೇ ಮುಪ್ಪಾಗಿ ಕೊನೆಗೂ ದಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದಿರುವ ಬಹುಮಂದಿ ನಟನಟಿಯರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರೊಬ್ಬರು ನಟವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ತಪಸ್ಸು ಎಂದು ಕರೆದುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ನಟರಾಗಲೆಳಸುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು ; ಆದರೆ ಕೀರ್ತಿ ದೊರಕುವುದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ; ಅದು ಕೂಡಾ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಮಾತ್ರ ; ದೊರಕುವ ಪ್ರತಿಫಲ ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಶಾದಾಯಕವಲ್ಲ.

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಧನ ಗಳಿಸುತ್ತಿರುವ ನಟನು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ ಅಹಂಕಾರಪಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಟವೃತ್ತಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ವರ್ತನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವನ ಅಹಂಕಾರ ಮನೋಭಾವನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲದ ಮೂಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯಲಾಗದು.

ನಟರ ' ಕುಶೀಲ 'ವೇ (ದುರ್ವರ್ತನೆಯೇ) ಅವರನ್ನು ' ಕುಶೀಲವ ' ರೆಂದು ಕರೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಒಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಟರು ಎಂಥವರಾಗಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಅವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶೀಲರಹಿತರು, ಕೃತಘ್ನರು, ಅಸ್ಥಿರರು, ಚಪಲ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ಎಂಬ ಅಪವಾದ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೌಟಿಲ್ಯನು ನಟ, ನರ್ತಕ, ಗಾಯಕ, ವಾದಕ, ವಾಗ್ಜೀವಕ, ಕುಶೀಲವ, ಪ್ಲವಕ, ಶೌಭಿಕ, ಚಾರಣ, ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಗಣಿಕಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಟರು ಅನಾತ್ಮವಾದಿಗಳಾದುದರಿಂದ ದೇವಾಲಯ ಮುಂತಾದ ಪವಿತ್ರ ಸ್ಥಳಗಳ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಮಾಧಿ ಮಾಡಬಾರದೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗ್ರಂಥಕಾರನೊಬ್ಬನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಿಂದಿನವರ ಅಭಿಮತ ಯಾವ ರೀತಿಯಿರಲಿ ಆಧು

ವಿಕರು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಈಗ ನಟರ ಅಂತಸ್ತು ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಭ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಮತ್ತಾವ ವೃತ್ತಿಗೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ನಟನಟಿಯರನೇಕರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಸಮತ್ವಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ ನಟರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿದ್ದ ದುರ್ನಾಮವನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿದೆ. ಇತರರಂತೆ ಅವರೂ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಯೋಗ್ಯತೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಈಗ ಸಾಧ್ಯ.

ಕಳೆದ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ನಟನಟಿಯರು ನನಗೆ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲನೇಕರು ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ಕುಶಲಬುದ್ಧಿ, ವಿನೋದ ಸಲ್ಲಾಪ, ಮಾತುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಆಗಿಂದಾಗ್ಯೆ ಮಿಂಚುವ ಅಣಕದ ಅಂಗ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಸರಳ ಮನೋಭಾವ ನನ್ನಂತೆ ಅನೇಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಔದಾರ್ಯ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೆಗೆಯದ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಹಜಗುಣಗಳು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವುದೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಸೊಗಸು, ಸಮಾಧಾನ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ "ಸುಖಸಂಕಥಾ ವಿನೋದ" ಎಂದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹೇಳುವರೋ ಆ ಮಧುರತೆ ಆನಂದಗಳನ್ನು ನಾನು ಕೆಲವು ಸಾರಿ ನಟನಟಿಯರ ಸಹಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಆದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಡನಾದರೂ ಗಾಢಮೈತ್ರಿಯ ಆವೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾನು ಶಕ್ತನಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕಿದಾಗ ನನಗೆ ಕಂಡದ್ದು ಅವರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿರುವ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ರೂಪವಾದ ಚಂಚಲತೆ. ನಟವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವವರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಪಲಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದಯಿಸುವುದು. ಅವರು ಧರಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವಿವಿಧತೆಯಿದೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾವು ಅವರ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ನಾವು ಒಂದು ಅಂಗಿಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಬಿಸುಟು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಗಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ

ನಟನು ತನ್ನ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜನ, ಸಮಯ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತನು. "ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ" ಎಂಬ ಕವಿವಾಕ್ಯ ನಟರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ನಿಜವಾದದ್ದು. ಹಗಲೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳದೆ, ರಾತ್ರಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸುರಿತ ನಟರ ದಿನಚರಿ.

ನಟನೋರ್ವನ ಈ ಬಹುಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿಂದಿರುವ ಆತ್ಮ ಎಂಥಹುದು? ಅವನ ಆಪ್ತೇಷ್ಟರು, ಕೊನೆಗೆ ತಾನೂ ಅದನ್ನು ಅರಿತಿರುವನೇ? ಎಂಬುದು ದೊಡ್ಡ ಸಂದೇಹ; ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆ. ನಟರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅಪವಾದಗಳಿಗೂ ಅವರ ಈ ಬಹುರೂಪಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಾರಣ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ದುಃಖ ಹಾಸ್ಯ ವಿಷಾದಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಆ ಆ ರಸಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ನಟನಿಗೆ ಇಂಥ ಬಹುರೂಪಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಗತ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿತುಕೊಂಡರೆ ನಟ-ನಟಿಯರ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ನೋಡಲು ಶಕ್ತರಾಗುವೆವು.

ಜಗತ್ತು ಮಾಯೆ ಎಂದು ವೇದಾಂತ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾಯೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ತಿಳಿದ ವೇದಾಂತಿಗಳೆಷ್ಟು ಮಂದಿ? ನಟನು ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಮಾಯೆಯ ತೆರೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾಯೆಯೇ ಅವನ ಆಯುಧ; ಸಾಧನ ಸರ್ವಸ್ವ. ಅವನ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ನಟನು ತನ್ನ ಮಾಯೆಯಿಂದ ವಂಚಿಸುವನು.

ಮಾಯೆಯೇ ನಟನ ಸರ್ವಸ್ವ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಜಗತ್ತು ಮಾಯೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಟನು ಇತರರಿಗಿಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರಿಯಬಲ್ಲನು.

೫

'ಷಾಜಹಾನ್' ನಾಟಕದಿಂದ ಅಭಿನೇತೃಗಳಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆನಂದಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಅತೃಪ್ತಿ ಅಳಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನೆರೆನಾಡುಗಳ ರಂಗಮಂಟಪದೊಡನೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದರೆ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರರ ಒಂದು ನಾಟಕ ಸಾಲದು: ಅಂತಹ ಹತ್ತಾರು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಥವಾ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿನೀತವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವವರೆಗೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಗಳವರು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಿಳಿವಿನ ಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಬೇಡವೇ?

ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಉತ್ಪನ್ನಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯ ಇದು. ಸದಾರಮೆ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ ಗಳಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ಒಮ್ಮೊಂದೊಮ್ಮೆ ಯಶೋಧರಾ ಅಥವಾ ರಕ್ತಾಕ್ಷಿಯಂತಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆದರದಿಂದ ನೋಡುವುದು– ಒಂದು ದಿನದ ಮಾತಲ್ಲ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸ.

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬರುವವರು ಯಾರು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಈಗಲೂ ಉತ್ತರ ದೊರಕುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಚ್ಛೆಯಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಾನು ಅಲ್ಲಿಯ ಕೊಳಕನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತೊಳೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಸೇವಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಆ ತರುವಾಯ ನಾನು ಪೀರರಿಗಾಗಿ ಬರೆದ "ಗೌತಮಬುದ್ಧ" ವೀರಣ್ಣನವರಿಗಾಗಿ ಬರೆದ "ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ" ಮತ್ತು "ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ" ನಾಟಕಗಳು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನೆರವೇರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಲು ಮಾರ್ಗ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿವೆಯೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ನನ್ನ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುವೆನು. ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಮೇಲೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಅಭಿನೇತೃ–ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳೇ ಕಾರಣರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಚಿರಋಣಿ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಷಾಜಹಾನ್‌ಗಿಂತ ಗೌತಮ ಬುದ್ಧದಲ್ಲಿ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಮಹಾದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಅರಿಯಬಲ್ಲರು.

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದೆನೆಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಳರಗಳೆ ತಂದಿರುವುದು, ಮಹಾದೇವಿಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂನಿವೇಶಗಳು ಮತ್ತು ವಚನಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು. ಅವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದವು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಕ್ಕೆ ಸರಿಹೋಗುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲೆಳಸುವ ಕವಿ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳವನಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಜನರು ಮೆಚ್ಚುವ ಕತೆಯೊಂದಾವುದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇನು – ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕತೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ಭಾಷಣ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಯಾವ ರೂಪ ತಾಳುವುದು? ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಯಲು ಶಕ್ತನಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಕತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಓದಲು ಚನ್ನಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣುಮುಂದೆ ಕತೆ ಚಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅರಿತು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನು ನಿಜವಾದ ನಾಟಕಕಾರ. ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಶೇಷ ಗುಣಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇದು ಅಗತ್ಯ. ಈ ವಿಶೇಷ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕವಿ ಎಷ್ಟೇ ಚನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಲಿ, ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡವನಾಗಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯ.

ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವದೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಗ್ರಂಥವೊಂದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ತಾನು ಬರೆದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನು ನಾಟಕ ರಚನಾತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವನು; ರಂಗಪೀಠದ ವಿದ್ಯುತ್ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶ

ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಶಕ್ತ ನಾಗುವನು.

ನಾಟಕತಂತ್ರದ ಮತ್ತೊಂದು ರಹಸ್ಯವೆಂದರೆ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಲ್ಲದ ಅಡ್ಡಕತೆ, ಸಂನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಡುವುದು; ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಚಲನೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಲ್ಲದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಕವಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಾಗಲೇ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕುವ ಕೆಲಸ ವನ್ನು ಈಗ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು, ಅಥವಾ ನಟನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯೇ ಮಾಡಿದರೆ ಉತ್ತಮ.

ಒಂದು ವಿಷಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಅದರಿಂದ ಮೂರ ನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಹಾರುವುದು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಹಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಬಂಧ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಈ ಅಡ್ಡದಾರಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವು ದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಾಟ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಆಸಕ್ತಿ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳು ವುದು ಕವಿಯ ಮೊದಲ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಲ್ಲದ ಸಂನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ತರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿ ಚದುರಿ, ಪುನಃ ಅದನ್ನು ನಾಟಕದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಿಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪಾಠ ವೆಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಲಘುತ್ವ ಮತ್ತು ಸರಳತೆ. ಶಬ್ದ ಗ್ರಾಹಿ ಯಂತ್ರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ತಿದ್ದುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿರುವುದು ಪ್ರಗತಿಯ ಗುರುತು. ಚಲನ ಚಿತ್ರದಂತೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಲಘುಸಂಭಾಷಣೆ ಗಳು ಬೇಕು. ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಬೆಳಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾತ್ರ ಗಳ ಅಂತರಂಗ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘಭಾಷಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲೆಳಸು ವುದು ಕವಿಗೆ ಸಹಜವಾದರೂ ಚಿತ್ರರಂಗದೊಡನೆ ಸೆಣಿಸಿ ನಾಟ್ಯರಂಗವನ್ನುದ್ಧ ರಿಸಬೇಕಾದ ಈಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಲಘುವೂ

ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಭಾವವನ್ನಾಗಲಿ, ಸಂನಿವೇಶವನ್ನಾಗಲಿ ಕೆಲವೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರಮ್ಯವಾಗಿಯೂ ಪುಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಬಲ್ಲ ಕವಿ ಈಗ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ನಾಟಕದ ಸಂಪೂರ್ಣತೆ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ಈಗ ಅಂತಹ ಕವಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

೬

ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ನಾಟ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು "ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನ ರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಭಿನ್ನ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ಜನಸಮೂಹವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಲಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಂದು ಅಂತಸ್ತಿನ, ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಓದುಗರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಡುವದು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರ ರಸಪೋಷಣೆ ಕವಿಯ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಭಾವಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರವೇ ಬೇರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ನಾಟಕದ ಸಾರ್ಥಕತೆ; ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮೂಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯದ ನಾಟಕ ಎಷ್ಟೇ ಉನ್ನತವಾದುದಾಗಲಿ ದೃಶ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೊದಲೇ ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮತ್ತು ನಟರ ಅಭಿನಂದನೀಯ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಬರಡಾಗಿ, ನಿರುದ್ದೇಶವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಅಮೃತ ಸುರಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ವಿತೆಗೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ನಟರಂತೆ ನಾಟಕಾವಲೋಕನದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಭಾವೋದಯವೂ ಮುಖ್ಯ; ಆ ರೀತಿ ಭಾವೋದಯವಾಗದೆ ಹೋದರೆ ಕವಿಯ ಮತ್ತು ನಟರ ಪರಿಶ್ರಮ ವಿಫಲವಾಗುವುದು.

ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾದ ಸಭಿಕರ ಮುಂದೆ ಅಭಿನೀತ ವಾಗಲು ಬರೆಯುವ ಕವಿ "ಆ ಪರಿತೋಷಾದ್ವಿದುಷಾಂ" ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು; ಕೇವಲ ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಕವಿ "ಉತ್ಪತ್ಸ್ಯತೇಽಸ್ತಿ ಮಮ ಕೋಽಪಿ ಸಮಾನಧರ್ಮಾ" ಎಂದು ಭವಿಷ್ಯದ ಕಡೆ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಕವಿ ಈ ಮಹದಾದರ್ಶಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಹಂತಗಳು ಕೆಳಗಿಳಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಗತ್ಯ ಕೂಡಾ.

ಆಂಗ್ಲೇಯ ಲೇಖಕರೊಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಿಳುವಿನ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಟೈಂಸ್ ಪತ್ರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕನ ಮಟ್ಟ "ಎ" ಎಂದೂ, ಅಂಗಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಕೂಲಿ ಹೆಂಗಸಿನ ಮಟ್ಟ "ಜೆಡ್" ಎಂದೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು "ಓ" ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಂದಾಜು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚುರುಕುತನ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರು ಗುಣಕ್ಕಿಂತ ದೋಷಗಳನ್ನು ಜಾಗ್ರತೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಾವನೆಗಳು, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ಅವರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಥವಾ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಎದೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದೋ ಅಂತಹ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪರಿಮಿತಿಗಳೇ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಮೂಲ.

ಈ ರೀತಿ ಭಿನ್ನ ರುಚಿಯುಳ್ಳ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಿಳಿವಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದೇ ನಾಟಕಕಾರನ– ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲೆಳಸುವವನ– ಸಮಸ್ಯೆ. ನಾಟಕ ಪಂಡಿತ ಸಂಮಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರವೆ ಸಾಲದು; ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮೆಚ್ಚುಗೆ

ಪಡೆದರೆ ಸಾಲದು ; ಧನ ಗಳಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ನೆರವಾಗಲು ಜನಸಮ್ಮಿತವೂ ಆಗಬೇಕು.

ಕಳೆದ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಯಾವ ಕಡೆ ನಡೆ ದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಕಾಣುವುದೇನು? ದಿವಂಗತ ವರದಾ ಚಾರ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿತ್ತು. ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತ ವಾದ ಕಂದ, ಪದ್ಯಗಳು, ನುರಿತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ನಾಟಕದ ಜೀವವಾಗಿದ್ದವು. ಭಾಷಣಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಾಕುಂತಲ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಮನ್ಮಥ ವಿಜಯ – ಇವು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು. ಆದರೆ ಆ ತರುವಾಯ ವೃತ್ತಿರಂಗದಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾ ಯದ ನಾಟಕಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಉತ್ತಮವಾಗದ್ದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೇಸರ ಉಂಟುಮಾಡಿದವು. ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮಯೋ ಚಿತವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳ ಕಡೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಗಮನ ತಿರುಗಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ಕಂಡುಬಂದು ಎರಡು ದಶಕಗಳು ಸಮಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಗಣನಾರ್ಹ ವಾದ ಸಿದ್ಧಿ ದೊರಕಿಲ್ಲನೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೀರಸ ನಾಟಕಗಳು ಈಗಲೂ ಅಭಿನೀತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಜನಜೀವನದ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಲು ಶತಮಾನ ಹಿಂದಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಉತ್ತಮವಾಗುವ ಬದಲು ಕೆಳಗಿಳಿಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪತನವನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಈಗ ಅಗತ್ಯ.

ನಾಟಕಗಳು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಪದ್ಯ – ಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಬಾರದು. ಗದ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಯಿರಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಕಾವ್ಯಮಯ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ವಾಸ್ತವಿಕ (realistic) ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ವಿಲಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು (amatures) ಮಾಡಿರುವ

ಪರಿಶ್ರಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲು ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನೆರವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೆರೆಯ ಆಂಧ್ರಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಲುವಳಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಭಾರತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಗತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆಯುವುದು ಯಾವಾಗ ?

೭

ಚಲನ ಚಿತ್ರದಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆ (collective art). ಕವಿ, ನಟರು, ಚಿತ್ರಕಾರ, ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ, ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪ ಯೋಜಕ – ಇವರೆಲ್ಲರ ಪರಿಶ್ರಮ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಡೆದರೆ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮತ್ತು ನಟರ ಸಹಕಾರವು ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಸ್ತಿವಾರ. ನುರಿತ ನಟನು ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ಆಶಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಫಲವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲನೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಅನುಭವವೇ ಬೇರೆ. ನುರಿತ ನಟನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ, ಅದನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಮೊದಲ ಓದಿನಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸದಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಗುಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಕವಿ ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗ ಅದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನೋ ಆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಮಾತ್ರ ನಟನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ.

ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ನಾನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದಂತೆ ನಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ನನ್ನ ಪುಣ್ಯ. ಅದರಂತೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ನಟರ ಅನನುಭವದಿಂದ, ಡಾಂಭಿಕ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಾಕಷ್ಟು ಮಂದಿ ಒಳ್ಳೆಯ ನಟರು ಸಿಕ್ಕದಿರುವಾಗಲಂತೂ ಕವಿ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ದುರ್ದೆಶೆಗೆ ಕಣ್ಣೀರಿಡಬೇಕಾಗುವುದು.

ನಾಟಕ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಏಕಮುಖವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಯಾವ ರೀತಿ ಕಾರಣನೊ

ಆದರಂತೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವೂ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಲಿ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯವಿಭಾಗ, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ, ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣಗಳು, ಭಾಷಣಗಳ ಗತಿ, ಧ್ವನಿಯೋಜನೆ, ಸಂಗೀತ, ಆತೋದ್ಯ, ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಯೋಜನೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಅವನೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು. ನಟರ ಆಯ್ಕೆ, ಅಭ್ಯಾಸ, ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕನುವಾಗಿ ಆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ – ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಕೆಲಸ. ನಟನಟಿಯರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಪಾತ್ರಾನುಗುಣವಾಗಿರುವವೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವನೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು ಅಜಾಗರೂಕನಾದರೆ ಸೇವಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಜರತಾರಿ ಪಂಚೆಯುಡುವುದು, ಸಖಿ ಪಾತ್ರದ ನಟಿ, ರತ್ನ ಕಂಕಣಗಳನ್ನು ತೊಡುವುದು—ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಆಭಾಸಗಳು ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ. ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಸಹನೆ, ದೀರ್ಘಾನುಭವ, ಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದವರು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜನರಿದ್ದಾರೆ ?

ನಾಟಕಕಾರನು ತಾನೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಾದರೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಆಶಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗುವುವು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸ್ವಯಂ ನಟನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಈ ಅಪೂರ್ವ ಸಮ್ಮೇಳನ ಎಂತಹ ಉತ್ತಮ ಫಲ ಕೊಡುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೈಲಾಸಂಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದವರು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲರು. ಅದೊಂದು ಎಂದೂ ಮರೆಯದ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ನಾನು ಹೇಳಬಲ್ಲೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿರುವವರಲ್ಲಿ ನಾಟಕರತ್ನ ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಸಲ್ಲುವುದು. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮೈಸೂರು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ಮದ್ರಾಸ್, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳು, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಹಾಸ್ಯ ನಟರಾದರೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳವರು ಅವರು. ಅವರ ಸಹನೆ ಬಹಳ. ಸೌಹಾರ್ದ ಔದಾರ್ಯಗಳು ವ್ಯಾಪಕ. ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅಪ್ರತಿಮ

ವಾದ ಜಾಣತನವಿದೆ. ಗುಬ್ಬಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಜನಾದರಣೆಯು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಶ್ರೀಯುತ ಸಿಂಹರು ಸ್ವಯಂ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಟರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ "ಸಂಸಾರ ನೌಕ"ಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಕೌಶಲವೂ ಕಾರಣ. ಈಚೆಗೆ ಅವರು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀ ಪೀರರೂ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಡೆ ಅವರ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು. ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರ್ಣತೆ ದೊರಕುವವರೆಗೆ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ನಾಲ್ವರು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನ ನನಗೆ ಚನ್ನಾಗಿ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಶ್ರೀ ಕೈಲಾಸಂಯವರು ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಗೆಳೆಯನಾಗಿ, ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದದ್ದೇ ನನ್ನ ನಾಟಕಾಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆದುದರ ಕಾರಣ. ನಾಟಕರತ್ನ ವೀರಣ್ಣನವರೂ, ದಿವಂಗತ ಪೀರರೂ ನನ್ನ ಎರಡೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತ ಸಿಂಹರ "ಸಂಸಾರ ನೌಕ"ದ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದಾದರೆ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಲೇಖನವೇ ಆಗುವುದು. ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ರಂಗದ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಶ್ರೀ ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು ಕನ್ನಡದ ಹೆಸರಾದ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರು. ಅವರು ಈಚೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಷ್ಟವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಶ್ರೀ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಶ್ರೀ ನಾಗರಾಜರಾಯರು ಸ್ವಯಂ ನಟರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು. ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಪಕಗಳು ಅಭಿನೀತವಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಮಾ. ನಾ. ಚೌಡಪ್ಪನವರು ತಾವು ಬರೆದ 'ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ನಾಟಕವನ್ನು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆಯಿತು. ಈಚೆಗೆ ಇವರ "ನಿರ್ಮಾಣ ನೇಪಥ್ಯ" ಎಂಬ ರೂಪಕ ಆಚಾರ್ಯ ಪಾಠಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಅಭಿನೀತವಾಯಿತು.

ಶ್ರೀ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ 'ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಪ್ರೇಮ' ಮತ್ತು 'ರಾಜವಲ್ಲಭ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ನಟರೂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಲಿ ನನಗಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ, ತಿಳಿದ ಮೂವರ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ನಾಟ್ಯದ ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರ ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ದ್ರೌಪದಿ, ಬೆಳ್ಳಿ ಚುಕ್ಕಿ, ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಗರುಡರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಿಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಪ್ರವಾಸ ಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಜಹಗೀರ್‌ದಾರರು ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ಸಾರಿಯಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇವರಲ್ಲಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಇವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಫಲ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು.

ಅಭಿನಯ

ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ :—

ಯಸ್ಮಾತ್ ಪ್ರಯೋಗಂ ನಯತಿ ತಸ್ಮಾದಭಿನಯಸ್ಮೃತಃ ।
ವಿಭಾವಯತಿ ಯಸ್ಮಾಚ್ಚ ನಾನಾರ್ಥಾನ್ಹಿ ಪ್ರಯೋಗತಃ ॥
ಶಾಖಾಂಗೋಪಾಂಗ ಸಂಯುಕ್ತಸ್ತಸ್ಮಾದಭಿನಯಃಸ್ಮೃತಃ ।

"ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವು ಯಾವುದರಿಂದ ಮುಂದೆ ನಡೆಸಲ್ಪಡುವುದೋ ಅದು ಅಭಿನಯ. ನಾಲ್ಕು ಶಾಖಾಭೇದಗಳು, ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಭಿನಯವು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾನಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿ ತೋರಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು."

ಕವಿಯ, ನಾಟಕಕಾರನ ಅಥವಾ ಕತೆಗಾರನ ರಸಭಾವಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯಗೋಚರವಾಗುವುದು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ. ನಾಟಕ ನರ್ತನಗಳಂತೆ ಚಲಸ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಈ ನಿಯಮ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮೊದಲೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಭಾವಿಸಲವಕಾಶವಿದೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ಭರತನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವನೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ವಿಷಯಗಳಿಂದ, ಮತ್ತು ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಕೃತವೆಂದು ಹೇಳಲ್ಪಡುವ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಿಂದ, ಅಭಿನಯದ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆದಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಕವೂ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಸಹಜವೂ ಆದುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು

ನಾಟಕೋಚಿತವಾದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಭರತ ಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದನು. ಭರತನ ತರುವಾಯ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕ ರಾದ ಕೋಹಲ, ಮತಂಗ, ಕೀರ್ತಿಧರ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಮುಂತಾದವರು ನರ್ತನ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಅನು ಸರಿಸಿದರು. ಕಾಲ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಾಂಧವ್ಯಗಳು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ ಭಾರತೀಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಈಗಿನ ರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿತು. ಆದರೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ೨೦ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಸೂತ್ರದಂತೆ ಅನು ಸ್ಯೂತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಅಭಿನಯ ವಿಭೇದಗಳು

ಭರತ ಮುನಿಯು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕೈಕಣ್ಣು ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆಗಳು ಆಂಗಿಕ ; ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಉಪ ಯುಕ್ತವಾಗುವ ಮಾತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಗೀತಗಳು, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನ, ಆಡುವ ರೀತಿ,-ಧ್ವನಿಭೇದ ಮುಂತಾದವು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ; (ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಕು ಎಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ.) ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ವಾದ ವೇಷ ಭೂಷಣಾದಿ ನೇಪಥ್ಯ ರಚನೆಯೇ ಆಹಾರ್ಯ ; ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಕಟ ರೂಪಗಳಾದ ಸ್ತಬ್ಧತೆ, ರೋಮಾಂಚ, ಸ್ವೇದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಅಶ್ರು, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾದ ಭಾಗವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಭಿನಯ ವಿಭೇದಗಳ ವಿವರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯವು ನಾಟಕ, ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನ, ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು

ಸಾರ್ಥಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಅಭಿನಯವು ಭರತ ಮುನಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಿಂದ ರಂಗೋಚಿತವಾದ ನಾಟ್ಯರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಈಗಿನ ನಟನಟಿಯರ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿನಯವು ಚಲನಚಿತ್ರೋಚಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಟರು ಸಕ್ರಮವೂ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಆದ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾದುದರಿಂದಲೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಶಕ್ತರಾದ ನಟನಟಿಯರು ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು ಕಷ್ಟವಾದುದರಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಅಭಿನೇತೃಗಳು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆವಶ್ಯಕ.

ಕೆಲವರು ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ನಾಟಕಾಭಿನಯವೇ ಬೇರೆ; ಚಿತ್ರಾಭಿನಯವೇ ಬೇರೆ; ಎರಡು ವಿಜಾತೀಯ ವಸ್ತುಗಳು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಅನುಭವವಿರುದ್ಧವೂ, ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವೂ ಆದುದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲ ತತ್ವವು ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ, ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯು ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಜಾಣನು ಲೌಕಿಕ ಪರಮಾರ್ಥವೆರಡನು ಮಾಣದೆ ತಿಳಿದಾಚರಿಸುವನು" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯದ ಮರ್ಮವರಿತ ಕುಶಲ ನಟರು ರಂಗ–ಚಿತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನಟಿಸಬಲ್ಲರು. ಅಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವವನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುವನು. ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದವನು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ.

ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ

ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರಿನ ಪ್ರವರ್ತಕನೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಪ್ರಯೋಕ್ತೃವೂ ಆದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲವೆಸ್ಕಿ My Life in Art (ನನ್ನ ಕಲಾಜೀವನ) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಾಭಿನಯಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಾಟ್ಯ ಮಂಡಲಿಯು

ರಷ್ಯದ ಪ್ರಾಂತ ನಗರವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಮಂಡಲಿಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಉದ್ಯಾನ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವ ಉಪವನ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಸಹಜ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ನಟರಿಗೆ ತೋರಿತು.

ಆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲವೆಸ್ಕಿ ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಅನಂತರ ನನ್ನ ಪ್ರವೇಶ ಬಂತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಂತೆ ನಾನು ಮತ್ತು ಓಲ್ಗಾ ನಿಪರ್ (ಪ್ರಮುಖ ನಟಿ) ಉಪವನದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಹೋದೆವು. ಮುಂದೆ ಒಂದು ಶಿಲಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆವು. ಆದರೆ ಬಾಯಿಂದ ಒಂದು ಮಾತೂ ಹೊರಡಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಹಜ ದೃಶ್ಯದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅಭಿನಯವು ತೀರಾ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಮಂಡಲಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಜನರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವರು—ಎಂದು ನನಗೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತು. ನಾವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಹಜಾಭಿನಯವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಅಸಹಜವೂ ಕೃತಕವೂ ಆಗಿ ಕಂಡಿತು."

ಕೃತಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಅಸಹಜ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಹಜವಾಗಿ ತೋರುವಂತೆ ನಟಿಸುವುದು ನಾಟಕಾಭಿನಯ. ಸಹಜವಾದ ವಾಸ್ತವ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೃತಕತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ. ನಿಜವಾದ ತೋಟದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಶಿಲಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಜವಾಗಿ ತಾನೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಚಿತ್ರನಟನಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ (ಸ್ಟೂಡಿಯೋ) ದೃಶ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಬಾಹ್ಯ (ಔಟ್‌ಡೋರ್) ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೊಸಬನಾದ ನಟನ ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದು.

ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ–ಲೋಕಧರ್ಮಿ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರಿಮಿತಿಗಳ ಫಲವಾಗಿ ರಂಗನಟನ ಅಭಿನಯವು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿಯೇ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನು ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವನ ನಟನೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪತಾಕಾದಿ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಂದ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನಂತೆ ಹೇಳುವುದು, ಪುರುಷರು ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು, ಕೃತಕವಾದ ನದೀಪರ್ವತಾರಾಮ ಮಂದಿರಗಳು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ನಟಿಸುವುದು, ಆತ್ಮಗತಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹೇಳುವುದು, ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿರಿರುವ ನಟರು ಆಡಿದ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳದಂತಿರುವುದು, ಒಬ್ಬನೇ ನಟನು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದು, ಮುಂತಾದವು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು.

ಇದರಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾದ "ಲೋಕಧರ್ಮಿ" ಎಂಬ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಭಿನಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ :—

> ಸ್ವಭಾವ ಭಾವೋಪಗತಂ ಶುದ್ಧಂತು ವಿಕೃತಂ ತಥಾ ।
> ಲೋಕವಾರ್ತಾ ಕ್ರಿಯೋಪೇತಮಂಗಲೀಲಾ ವಿವರ್ಜಿತಂ ।
> ಸ್ವಭಾವಾಭಿನಯೋಪೇತಂ ನಾನಾ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷಾಶ್ರಯಂ ।
> ಯದೀದೃಶೀಭವೇನ್ನಾಟ್ಯಂ ಲೋಕಧರ್ಮಿತು ಸಂಸ್ಮೃತಃ ॥

ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತಾಚಾರ್ಯನು ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ ವಿವೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ :—

"ಅತಿರೇಕವಿಲ್ಲದ, ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಸಹಜವಾದ, ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ವಿಕೃತ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪುರುಷರು ಪುರುಷ

ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಟ್ಯ ವಿಧಾನವು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ."

ಸರಳ ಸಹಜತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗುಳ್ಳ, ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಈ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಯಂತ್ರ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನುಂಟಾಗಿ, ಭರತನು ಹೇಳುವ ಈ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯವೇ ಈಗ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದಂತೆ ಕತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮ ವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಪ್ಲೇ ಬ್ಯಾಕ್ ಮತ್ತು ಬ್ಯಾಕ್ ಪ್ರೊಜಕ್ಷನ್ ವಿಧಾನ ದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕೃತಕತೆ, ಚಿತ್ರಸಂಪಾದನೆ (film editing) ಯ ಅನುಕ್ರಮ ರಚನಾವಿಧಾನ– ಇವುಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಟನು ಅಭಿ ನಯಿಸುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಆವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯವೇ ಚಲನಚಿತ್ರಾಭಿನಯ ವೆಂದು ಹೇಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದರೆ ರಷ್ಯದ ಸುಪ್ರ ಸಿದ್ಧ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್. ಅವನ Film Technic ಮತ್ತು Film Acting ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ನನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಪುಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ಭಾರತೀಯ ವಿಭಾಗಾನುಸಾರ, ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ನನ ಮತದಂತೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇರ ಬೇಕಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲೆಳಸುವವರು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥ ಗಳನ್ನು ಓದುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ನಾಟಕಾಭಿನಯ

ರಂಗಭೂಮಿಯಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ತನ್ನ ಧ್ವನಿ, ಅಂಗ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಅರಿವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುವುದೇ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಉದ್ದೇಶ.

ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಟನು ಗಮನಿಸುವುದು ತನ್ನ ಭಾಷಣ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನಲ್ಲ ; ತನಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಇರುವ ದೂರವನ್ನು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪಿಸು ಮಾತನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಿಗೆ ಕೇಳುವಂತೆಯೇ ಆಡಬೇಕು. ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿನಟನಿಗೆ ಅದು ಕೇಳಿಸಕೂಡದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ದೂರ ಕುಳಿತಿರುವವರಿಗೂ ಅದು ಕೇಳಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ.

ಅದರಂತೆಯೇ ರಂಗನಟನ ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣುವಂತೆ ಪರಿಸ್ಫುಟವೂ ವಿಶಾಲವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಸಂಯಮಪೂರಿತವೂ ಆಗಿರಬಾರದು. ಮುಖಭಾವವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಿಗೆ ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಟನಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾಸ್ತವ ಪರಿಮಿತಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅಥವಾ "ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ". ಇದರಂತೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ "ಚಿತ್ರಧರ್ಮ" ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸ ಲ್ಪಡಬೇಕು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಧ್ವನಿ, ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾಧನದ ಅತಿರೇಕದಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನವು, ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗ್ರಾಹಿಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದರಿಂದ, ದೃಶ್ಯ ಕೋನಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸು ವುದರಿಂದ, ಬೆಳಕನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗು ತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಜವಾದ, ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಂಗ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣವಿರುತ್ತದೆ. ಚಲನವನ್ನು

ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಚೋದನೆಯು ಮೊದಲನೆಯದು ; ಚಲನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಡುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಯಮವು ಎರಡನೆಯದು. ಈ ಉಭಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣ ವಿಕರ್ಷಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮಧ್ಯಸ್ಥವಾದ ಅಂಗ ಚಲನೆಯೇ ಭಾವವನ್ನು ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಹಜ ಚಲನೆ. ಈ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸಹಜ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು ನಾಟಕೀಯತೆ. ಅದರಿಂದ ನಟನು ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವನು.

ಚಿತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ಅತಿರೇಕ ಅಂಗಚಲನೆಯ ಆಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಟನ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಸಂಯಮಿತವಾಗಿರಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗ್ರಾಹಿಯ ಸಾಮೀಪ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟನು ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಚಲನ ಚಿತ್ರವು ಅವನ ಕಣ್ಣು ಅಥವಾ ತುಟಿಯ ಸಮೀಪ ದೃಶ್ಯ (close-up) ದಿಂದ ಮಾಡುವುದು.

ಆಹಾರ್ಯ ಅಥವಾ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕೋಚಿತವಾದ ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಕೃತಕತೆಯು ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದು. ಮುಖದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡದೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ದಪ್ಪನಾಗಿ ಹಚ್ಚುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ನಟನ ಮುಖಭಂಗಿಯು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು. ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮುಖಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಕಾರಣ ಚಿತ್ರ ನಟನು, ತನ್ನ ಮುಖದ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೇಖೆಗಳು ಅಳಿಸದಂತೆ ತಿಳುವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಹೀಗೆಯೇ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿದ್ಯುತ್ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ರೇಷ್ಮೆ ಸೀರೆಯು ರೇಷಿಮೆಯಂತೆಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಗಿಲೀಟು ಒಡವೆಗಳು ರತ್ನಾಭರಣಗಳಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕ್ಯಾಮರವನ್ನು

ಈ ರೀತಿ ಪಂಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುಗಳಷ್ಟೇ ನಿಪುಣತೆ ಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೃತಕವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ದೊರಕುವ ಉತ್ತಮ ಫಲಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿದರ್ಶನ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬಹುದೂರ ನಡೆಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ - ರಸಾನುಭವ

ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳಂತೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯು ಕಲೆಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದು. ರಸ ವತ್ತಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ನಾಟ್ಯದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಕವಿಯ ಸಹಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಂತೆ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕರ ಸಹಾಯವೂ ನಟನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ, ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವಿಧಾನದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದಾಗುವ ಕೆಲವು ಪರಿಮಿತಿ ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನ ಚಿತ್ರ ನಟನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಭಿನಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಒಂದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯ ವಿಚಾರ ವಾಗಿ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್, ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವಸ್ಕಿ ಮುಂತಾದ ರಷ್ಯನ್ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ತಾನು ವಹಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಪೂರ್ಣ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ನಟನ ಕಾರ್ಯ. ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ನಟನು ಆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿತು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಪಾತ್ರದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ನಟನು ಶಕ್ತನಾಗ ಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿ

ತ್ವಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಈ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಿಕಟವಾಗಿದ್ದು ಬರಬರುತಾ ನಟನಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಅಳವಟ್ಟಂತೆಲ್ಲಾ ದೂರ ಸರಿಯುವುದು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಟನು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮನನ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪಾತ್ರದ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಗೋಚರವಾಗಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವನು. ಈ ರಸೋತ್ಪಾದ ನೆಗೆ ನಟನ ಮಾತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಅಂಗಚಲನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳಂತೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದು. ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವೆಸ್ಕಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ನಾಟಕ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ನಟನ ಏಕೀಭಾವವು ಅಗತ್ಯ. ಈ ಏಕೀ ಭಾವವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಗಾಢವೂ ನಿಕಟವೂ ಆಗುವುದೋ ಅಭಿನಯವೂ ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗುವುದು. ಪಾತ್ರವು ಕಳೆಗಟ್ಟುವುದು. ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವೆ ಸ್ಕಿಯು ಈ ಬಗೆಯ ಸಹಜ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಾನವಿದೆ, ಮೊದಲನೆಯದು ನಟನ ಸ್ವಾನುಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸಹಜ ಅಭಿನಯ, ಎರಡನೆಯದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವಾದ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಕ ಅಭಿನಯ. ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಭವ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಟನು ಪ್ರತಿಸಾರಿಯೂ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೀನನಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವನು. ಕೃತಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಟನು ಯಾವಾಗಲೋ ಒಂದು ಸಾರಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಕೃತಕ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವನು. ಪಾತ್ರ ವೊಂದನ್ನು ಸಜೀವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗು ವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕೃತಕ ನಟನಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ತಲ್ಲೀನತೆಯು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸು ವುದಿಲ್ಲ."

ನಟನಿಗೆ ಇಂತಹ ತಲ್ಲೀನತೆಯುಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಅಂತ ರಂಗಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಮುಂದೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವೆಸ್ಕಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕ

ಚಲಚ್ಚಿತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯೊಡನೆ ನಟನ ಏಕೀಭಾವವು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಸಹಜವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದನು ತಾನು ರಚಿಸಲಿರುವ ಕೃತಿಯೊಡನೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸೋಪಾನ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಈ ವಿಧಾನವು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಭರತ ಮುನಿಯ ತರುವಾಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ, ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮುಂತಾದವರು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವರೆಂಬುದು ಶಾರದಾತನಯನ ಭಾವಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಶಾರದಾತನಯನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಕಂಡವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭರತನ ಮತವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ :

ಯದಾಹ್ಯರ್ಥ ಕ್ರಿಯಾ ಕಾರ್ಯಸಮರ್ಥಾ ರಾಮಧೀರ್ನಟೇ
ತದಾನೀಂ ಬಾಧಕಾಭಾವಾತ್ ತಸ್ಯ ಸಮ್ಯಕ್ತ್ವಮುಚ್ಯತೇ ||
ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಸ್ತದ್ರಸಾವಿಷ್ಟಾ ನಟೇಸಮ್ಯಕ್ ಪ್ರಯೋಕ್ತರಿ
ಯತ್ತತೋರ್ಥ ಕ್ರಿಯಾಕರ್ಮಿ ಸಮರ್ಥಾ ರಾಮಧೀರ್ನಟೇ ||
ಏವಂ ರಸಾನಾಮುದಯ | ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿತಃ
ದರ್ಶಿತೋ ಭರತಪ್ರೋಕ್ತ ||

" ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ನಟನಲ್ಲಿ " ಈಗ ನಾನು ರಾಮನು " ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಆ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ, ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವೇನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ನಟನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯಿಸುವ ರಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ನಿಮಗ್ನರಾಗಿ ನಟನ " ನಾನು ರಾಮನು " ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಅವನ ಮಾತು, ಚಲನೆ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ನಟನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವುಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ."

ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ "ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿ"ಯು ನಟನಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಉದ್ಭವಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಶಿವಾಗಮಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಶಾರದಾತನಯನು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.*

"ಈ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿಯು ನಟನು ತಟಸ್ಥನಾಗಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರಿಂದಲೂ ಉದ್ಬೋಧಿಸಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ, ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ಹಾವಭಾವ ಚಲನಗಳು ನಟನಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಗುಣಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಸ್ವಗಾಢತೆಯಿಂದ ಅವನ ಸ್ವಭಾವವಂತೆಯೇ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸಹೃದಯರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹೃದಯಗ್ರಾಹಿಯಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಟನು ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಆನಂದದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಉಪಭೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಭೋಕ್ತೃ ಭೋಗ್ಯಸಂಬಂಧವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಏವಂ ರಸಾನಾಮುದಯಃ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿತಃ,
ದರ್ಶಿತೋ ಭರತಪ್ರೋಕ್ತೈಃ ತಸ್ಯ ವೃತ್ತಿರ್ನಿರೂಪ್ಯತೇ
ನ ತಟಸ್ಥತಯಾ ನಾತ್ಮಗತತ್ವೇನ ಪ್ರತೀಯತೇ
ನಚಾಭಿಧೀಯತೇಽಕ್ವಾಪಿ ನೋತ್ಪದ್ಯೇತ ಕದಾಚನ
ತಾದಾತ್ವಿಕೇನ ಪ್ರಮದಾದ್ಯನುಭಾವೇನ ವಾಸಿತಃ
ಸ್ವಾದಃ ಸಹೃದಯಾನಾಂ ಯೋಽಹ್ಲಾದಾತ್ಮಾ ಹೃದಯಂಗಮಃ
ಸಭಾವಾಭಿನಯಾತ್ ಸಾಧಾರಣೀ ಕರಣರೂಪಯಾ
ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪ್ರಿಯಯಾ ಭಾವ್ಯಮಾನಾ ಸ್ವಭಾವವತ್
ಭೋಗೇನ ಸಂವಿದಾನಂದಮಯೋ ನೈವೋಪಭುಜ್ಯತೇ
ಭೋಕ್ತೃ ಭೋಗ್ಯಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಸ್ತ್ವಭಿಧೀಯತೇ
ರಾಗವಿದ್ಯಾ ಕಲಾಸಂಶ್ಲಿಷ್ಟೈಃ ಪುಂಸಸ್ತತ್ವೈಃ ಸ್ತ್ರಿಭಿಸ್ತತಃ
ಪ್ರವೃತ್ತಿರ್ಗೋಚರೋತ್ಪನ್ನಾ ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿ ಕರಣೈರಸೌ
ಭೋಗಂ ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ ವಾಸನಾತ್ಮೈವ ತಿಷ್ಠತಿ
ಮುಹುರ್ಭೋಗಾದಿ ಕಲುಷಮುಪಭೋಗ್ಯಂ ಪ್ರತೀಯತೇ
ಯತ್ಸ್ಮೃತಿತ್ವಾಭಿಮಾನೇನ ಸರಾಗ ಇತಿ ಕಥ್ಯತೇ
ವಿದ್ಯಾನಾಮೇತಿ ತತಂ ಯದ್ರಾಗೋಪಾದಾನ ಮುಚ್ಯತೆ

"ಶಿವಾಗಮಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಡುವ ರಾಗ, ವಿದ್ಯೆ, ಕಲೆ ಎಂಬ ಆತ್ಮನ ಮೂರು ತತ್ವಗಳೇ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಉಪಕರಣಗಳು. ಈ ಉಪಕರಣಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಬುದ್ಧಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ರಸವು ದುಃಖಮೋಹಾದಿ ಕಲುಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ವಾಸನಾಬಲದಿಂದ ಆತ್ಮನು ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಉಪಭೋಗಾರ್ಹವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸುಖವಾದುದರಿಂದ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಎಂಬ ಅಭಿಮಾನವೇ ರಾಗವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ರಾಗಕ್ಕೆ ಉಪಾಧಾನಭೂತವಾದ ತತ್ವವೇ ವಿದ್ಯೆ. ಚಿಂತಾಶೀಲನಾದ ಪುರುಷನು ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ಮಲಿನತೆಯಿಂದ ಆವೃತವಾದ ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯದ ಅಭಿಜ್ವಲನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಕಲೆ. ಸುಖದುಃಖಾತೀತವಾದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇ ಈ ರೂಪಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ರಸರೂಪಿಯಾದ ಆತ್ಮನು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಭಾವಗಳಿಂದ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾಗುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿಕರಣಗಳಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ಕಲೋತ್ಕಲಿತ ಚೈತನ್ಯ – ಕಲೆಯಿಂದ ಚಿಗುರಿದ ಚೈತನ್ಯವುಳ್ಳವನೂ, ವಿದ್ಯಾದರ್ಶಿತ ಗೋಚರ – ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಸಮ್ಯಗ್ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು

ತಯಾಭಿವ್ಯಜ್ಯತೇ ಜ್ಞಾನಂ ಪುರುಷಸ್ಯ ವಿಪಶ್ಚಿತಃ
ಅಭಿಜ್ವಲನಹೇತುರ್ಯಾ ಸಾ ಕಲೇತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ
ಸುಖದುಃಖಾತ್ಮಿಕಾ ಬುದ್ಧೇರ್ವೃತ್ತಿರ್ಗೋಚರ ಉಚ್ಯತೇ
ಏವಂ ಪರಂಪರ ಪ್ರಾಪ್ತೈರ್ಭಾವೈರ್ವಿಷಯತಾಂಗತೈಃ
ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿಕರಣೈರ್ಭೋಗಾನನುಭುಂಕ್ತೇ ರಸಾತ್ಮನಾ
ಶಿವಾಗಮಜ್ಞೈರಥೋರ್ಯಮೇವಮುಕ್ತಃ ಪುರಾತನೈಃ
ಕಲೋತ್ಕಲಿತ ಚೈತನ್ಯೋ ವಿದ್ಯಾದರ್ಶಿತಗೋಚರಃ
ರಾಗೇಣ ರಂಜಿತಶ್ಚಾಯಂ ಬುದ್ಧ್ಯಾಧಿಕರಣೈರ್ಯುತಃ
ಮಾಯಾಪ್ಯವನಿಪರ್ಯಂತಂ ತತ್ವಭೂತಾತ್ಮಸಿಸ್ಥಿತಂ
ಭುಂಕ್ತೇ ತತ್ರಸ್ಥಿತೋ ಭೋಗಾನ್ ಭೋಗೈಕರಸಿಕಃ ಪುಮಾನ್
ಪ್ರೇರಕತ್ವೇನ ಬುಧ್ಯಾದಿಕರಣಾನಾಂ ಪುನಃ ಪುನಃ
ಉಪಕುರ್ವಂತಿ ಸತ್ವಾದಿ ಗುಣಾಸ್ತೇ ತತ್ರ ತತ್ರ ತು ॥

(ಭಾವಪ್ರಕಾಶನ, ದ್ವಿತೀಯೋಧಿಕಾರಃ)

ಪಡೆದವನೂ ರಾಗೇನ ರಂಜಿತ– ರಾಗದಿಂದ ದೀಪ್ತನಾದವನೂ ಆಗಿ ಬುಧ್ಯಾದಿ ಕರಣಗಳನ್ನುಂಟಾಗಿರುವ ರಸಿಕನಾದ ಪುರುಷನು ಮಾಯಾದಿ ಅವನಿಪರ್ಯಂತ ವಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಬುಧ್ಯಾದಿಕರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಅನು ಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಜಸ್ಸತ್ವಾದಿ ಗುಣಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗು ವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಶಿವಾಗಮಜ್ಞರಾದ ಪುರಾತನರು ರಸಾನುಭವವನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ."

ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್, ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ ಲವೆಸ್ಕಿ ಮುಂತಾದ ಅಭಿನವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರವರ್ತಕರು ಕಾಲದೇಶಾನುಗುಣವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳನ್ನೇ ಪುನಃ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವರೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು.

ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ವಿಪುಳವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿದೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಸಭಾವಗಳು, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ರಸಾನುಭವ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿತವಾಗಿವೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ನಡಸಿ, ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಚಲ್ಲುವುದು ನಮ್ಮ ಪಂಡಿತರ ಮತ್ತು ರಸಜ್ಞರ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖನವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗುವುದಾದರೆ ನನ್ನ ಪರಿಶ್ರಮವು ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ ಭಾವಿಸುವೆನು.

ರಂಗಾಲಂಕಾರ

ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭರತಮುನಿ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ: ರಸ, ಭಾವ, ಅಭಿನಯ, ಧರ್ಮಿ, ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಸಿದ್ಧಿ, ಸ್ವರ, ಆತೋದ್ಯ, ಗಾನ ಮತ್ತು ರಂಗ ಇವೇ ಆ ಅಂಶಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸ, ಭಾವ, ಅಭಿನಯಗಳು ನಾಟ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು ; ಸ್ವರ, ಆತೋದ್ಯ, ಗಾನ ಇವು ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ; ಧರ್ಮಿ, ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅಂಶಗಳು ; ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವೇ ರಂಗ. ನಾಟ್ಯಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ (Auditorium) ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರೂಪಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಅಥವಾ ಕಕ್ಷ್ಯ (ಅಂಗಣ) ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗವನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವುದು ರಂಗಾಲಂಕಾರ. ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ರಂಗಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಮಾರ್ಪುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಧಾನಾಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಕಕ್ಷ್ಯ ವಿಭಾಗ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ, ಭಾವ, ಅಭಿನಯಗಳ ವಿವರಣೆ ಮುಗಿದ ತರುವಾಯ ಹದಿಮೂರನೆ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದ ೩೬ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಅಥವಾ ಕಕ್ಷ್ಯರಚನೆ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟದೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಾರಾಂಶವಿದು :—

"(ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ) ಹಿಂದೆಯೇ ನಾನು ಮೂರು ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿರುವೆನು. ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಕ್ಷ್ಯಗಳ ಯೋಜನೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ತಿರುಗಿಸಬೇಕು. ನಾನು ನಿಮಗೆ ನೇಪಥ್ಯಗೃಹ ಮತ್ತು ದ್ವಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪ

ವನ್ನರುಹಿಸುವೆನು. ಆ ಎರಡು ನೇಪಥ್ಯ ದ್ವಾರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಭಾಂಡ ವಾದ್ಯ ಗಳು (orchestra) ಇರತಕ್ಕದ್ದು. ಅನಂತರ ರಂಗಪೀಠದ ಪರಿಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಕ್ಷ್ಯವಿಭಾಗವನ್ನು ರಚಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಈ ಕಕ್ಷ್ಯವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ, ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುವಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಮನೆ, ನಗರ, ಉದ್ಯಾನ, ಆರಾಮ, ನದಿ, ಆಶ್ರಮ, ಅರಣ್ಯ, ಭೂಮಿ, ಸಮುದ್ರ, ಮೂರು ಲೋಕದ ಸಚರಾಚರ ವಸ್ತುಗಳು, ಸಪ್ತದ್ವೀಪಗಳು, ಪರ್ವತಗಳು, ರಸಾತಲಾದಿ ಸಪ್ತಲೋಕಗಳು, ದೈತ್ಯ ನಾಗಾಲಯಗಳು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸತಕ್ಕದ್ದು.

"ಸಮೀಪ, ದೂರ, ಒಳಗೆ, ಹೊರಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂತರಗಳನ್ನೂ ಕಕ್ಷ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮೊದಲು ಕಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವವರು ಒಳಗಿರುವಂತೆಯೂ ಆಮೇಲೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವವರು ಹೊರಗಿರುವಂತೆಯೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು. ಮೊದಲು ಬಂದವರನ್ನು ನೋಡಲು ಆ ಮೇಲೆ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವವರು ದಕ್ಷಿಣಾಭಿಮುಖರಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಬೇಕು. ಭಾಂಡವಾದ್ಯಗಳೂ ನೇಪಥ್ಯದ ಬಾಗಿಲುಗಳೂ ಯಾವ ಕಡೆ ಇರುವವೋ ಅದೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವದಿಕ್ಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಯಾವ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವರೋ ಅದೇ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗತಕ್ಕದ್ದು. ಹೋಗಿಬರುವ ಭೂಮಿಯು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಆ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಕಾಣುವಂತೆ ಕಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು. ನಗರದಲ್ಲಿ, ವನದಲ್ಲಿ, ಪರ್ವತದಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಗಮನಮಾಡು ವಾಗ, ದೇವತೆಗಳು, ಅಥವಾ ದಿವ್ಯ ಪುರುಷರು ಆಕಾಶಗಾಮಿಗಳಾಗಿ ವಿಮಾನ ದಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಾಗ ಆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ರಚಿಸ ಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ದೇವತೆಗಳು ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವಾಗ ಮಾನವಸಾಧನಗಳಿಂದಲೇ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಬೇಕು."

ರಂಗತಂತ್ರದ ಸೂಚನೆ

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖನದಿಂದ ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗ ತಂತ್ರವೊಂದು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು. ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು

ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ರಂಗಮಂಟಪದ ವಸ್ತುರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಉದ್ದ, ಚೌಕ, ತ್ರಿಕೋಣ ಮುಂತಾದ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ನಟರು ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯರಚನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೇಪಥ್ಯಗೃಹ, ಈ ಎರಡು ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೇರದೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುವ ರಂಗ – ಇವೇ ಆ ವಿಭಾಗಗಳು. ರಂಗದ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವು ರಂಗಶೀರ್ಷ (back stage) ; ಮುಂದಿನ ಭಾಗ ರಂಗಪೀಠ (fore stage) ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಪೀಠದ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತವಾರಣಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾರ್ಶ್ವ ಮಂಟಪಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈ ಮಂಟಪಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಮುಖ (Proscenium) ವಿದ್ದು ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ರಂಗಶೀರ್ಷದಲ್ಲಿ ಎರಡು, ರಂಗಪೀಠದಲ್ಲಿ (ಮತ್ತವಾರಣಿಯ ಮುಖಾಂತರ?) ಎರಡು ಈ ರೀತಿ ನಾಲ್ಕು ಬಾಗಿಲುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಪ್ರಯೋಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಮೇಲಿಂದ ರಂಗಶೀರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಥವಾ ರಂಗಪೀಠದಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತವಾರಣಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಂಡವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಯೋಗವು ನೃತ್ಯವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಬೇಕಾದಾಗ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನಟರ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ, ಪಾತ್ರಗಳು ಗಾಯನ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಪೀಠದಲ್ಲಿ ನಟರ ಪಾರ್ಶ್ವ ಅಥವಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಇಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಆಚರಣೆಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಭರತನ ತರುವಾಯ ಈ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗದೆ ನಟಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಳಿಸಿಹೋಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಭರತನಾಟ್ಯ, ಆಟ್ಟದಾಟ, ವೀಥಿನಾಟಕ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಲುಪ್ತಾವಶೇಷಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು

ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳು ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ, ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರು ಮುಖವಾಡ ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡವೋ ಚಿತ್ರವೋ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದಂತೆ ದೃಶ್ಯಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರ ಲಿಲ್ಲ. ಗೀತ, ನಾಟ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಗುಣಸ್ವರೂಪಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರುದ್ಧ ವಾಗಿವೆ. ಭಾರತೀಯರು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾರ್ತಾನುಸಾರವಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕ ಸುಖಾಂತರವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗತಂತ್ರ ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಐದು ಆರನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಅಳಿಸಿ ಹೋಯಿತು. ಭರತನ ಪ್ರಯೋಗತಂತ್ರ ವಿಶ್ವನಾಟ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರೋಪಕರಣಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪರಾ ಕಾಷ್ಠೆಯ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ.

ರಂಗಾಲಂಕಾರವೆಂದರೇನು? ದೃಶ್ಯರಚನೆಗೂ ನಟರು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೆಂತಹುದು? ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲು ದೃಶ್ಯರಚನೆ, ರಂಗಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಸಹಾಯವೇನು? ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸ ಬೇಕಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗುವುದು.

ನಾಟಕದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು

ನಾಟಕರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಇವು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಎರಡು ಮುಖ ಗಳಾದರೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಜೀವದಂತಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿ ಕಂಡುದನ್ನು ಕವಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಟರು, ಚಿತ್ರಕಾರರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಅಂಶ

ಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನೆರಳುಗಳಂತೆ ಅಗೋಚರವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಕೌಶಲದಿಂದ ಅಭಿನಯ, ಗಾಯನ, ನರ್ತನ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ಕವಿಹೃದಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಂದಿರುವ ಚೈತನ್ಯ ಒಂದೇ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುವುದು. ಕವಿ ಹೃದಯವನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬೆಳೆಸುವುದ ರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಕೆಡುವ ಸಂಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ವ್ಯಾಪಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಗಾಯನ, ರಂಗ ಕೌಶಲಗಳ ಆಧಿಕ್ಯ, ಅಭಿ ನೇತೃಗಳ ಅಸಂಘಟಿತ ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಉತ್ತಮವಾಗಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೆಡುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಾಟಕ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದಕ್ಷತೆಗಿಂತ " ಸೀನ್ ಸೀನರಿಗಳ " ಕಡೆಗೆ ಗಮನವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ.

ಐರೋಪ್ಯ ನಾಟಕರಂಗದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಟರು, ಗಾಯಕರು, ಚಿತ್ರಕಾರರು, ದರ್ಜಿಗಳು, ಯಂತ್ರ ಯೋಜಕರು ಮುಂತಾದವರ ಕಲೆ ಬೆಳಗಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವೇ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಹೀನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಲ್ಲಿತ್ತು. ವಿಮರ್ಶಕನು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟಿಯ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದನು. ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರ ಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ನವಕಲಾ ಚೈತನ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನ, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ, ಆಹಾರ್ಯ, ಆತೋದ್ಯ, ರಂಗಪ್ರಕಾಶನ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಹಾಯಕ ಕಲೆಗಳ ಸಮುಚಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗಸಿದ್ಧಿಯ ಅಂತರಂಗವೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾ ವಿದರು ಅರಿತುಕೊಂಡರು.

ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶ

ಕವಿ ಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಉದ್ದೇಶ ಸಫಲವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ನಾಟಕದ ಗತಿಕ್ರಮವನ್ನು ಅರಿತು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಅದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಬರೆದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಜೀವ ತಳೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ನಟ. ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನನ್ನೇ ಅವ ಲಂಬಿಸಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಯೋಜನೆ, ರಂಗಪ್ರಕಾಶ ಮುಂತಾದವು ನಟನಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾಗಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿ ಬಂಧಕವಾಗಬಾರದು. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಅನುಭವದಿಂದ ಕಲಿತ ಈ ವಿಚಾರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ತರುವಾಯ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಮೊದಲು ದೃಶ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಭರತನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಅಭಿನಯದ ವೇಗಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯರಚನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಸಹಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲಿನ "ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ" ಟೀಕೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯ ಉತ್ತಮವಾಗಲು ಸಹಾಯಕವಾದ ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ದೃಶ್ಯ – ಅಭಿನಯ

ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗುವ ಸಹಾಯವೇನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಕೊಡುವ ಮೊದಲು "ದೃಶ್ಯ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಾನನಿರ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಮನೆ, ಬಾಗಿಲು, ಆಕಾಶ, ಗಿಡ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಪರದೆ, ಚೌಕಟ್ಟು ಮುಂತಾದವು. ದೃಶ್ಯ

ಯೋಜನೆಯ ಈ ಉಪಕರಣಗಳು, ನಟನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಧರಿಸುವ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು, ಅವನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಆಸನ, ಕತ್ತಿ, ವೇತ್ರ, ಪಾತ್ರ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಆಹಾರ್ಯ ವಿಭಾಗ ದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ದೃಶ್ಯ" ಶಬ್ದವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದೆಂಬುದನ್ನು ವಾಚಕರು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಪೀಠದಿಂದ ನೇಪಥ್ಯದ ಗೋಡೆಯವರೆಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ದೃಶ್ಯವೇ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾಗುವ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಬೇಕಾದ ರೂಪ ವಾತಾವರಣ ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ನಟ ಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯವಾಗುವುದೇ ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯುಗಪ್ರವರ್ತಕರಾದ ಗೋರ್ಡನ್ ಕ್ರೈಗ್, ಅಡೋಲ್ಫ್ ಆಪಿಯ, ಲೀ ಸಿಂಸನ್, ಕೆನೆಥ್ ಮೆಕ್ಗೊವನ್ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಮುಂದೆ ಕಂಡ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ರಂಗದಮೇಲೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ನಾಟಕದ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು ;" ಗೋರ್ಡನ್ ಕ್ರೈಗ್—"ದೃಶ್ಯದ ವಿವಿಧ ಉಪಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಕಾಶ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಂನೆಲೆಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು"—
—ಅಡೋಲ್ಫ್ ಆಪಿಯ ; "ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟುಮಾಡಿಕೊಡಲು ಸಹಾಯಕವಾದ ಉಪಕರಣ ಗಳೇ ದೃಶ್ಯ"—ಲೀ ಸಿಂಸನ್ಸ್ ; "ಕವಿಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರ ಪ್ರಕಾಶಗಳ ರೂಪದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡುವ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಆವರಣವೇ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ"—ಕೆನೆಥ್ ಮಾಕ್ಗೊವನ್.

ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತು, ನಟ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹಿಂನೆಲೆ ಅಥವಾ ಆವರಣದಂತಿದ್ದು, ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅಂತಸ್ಸತ್ವಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅರಿವಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುವುದೇ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ

ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಿ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದ ರಿಂದ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಿತೆಂದು ಎಂದಿಗೂ ತಿಳಿಯಬಾರದು. ತಾನ ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆಯ ಕಾರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮುಂದಾದರೂ ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಗಮನ ಕೊಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆ, ನಟರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪೀಠಗಳು, ಕತ್ತಿ, ವೇತ್ರ, ಲೇಖನಿ, ಪಾತ್ರ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳು, ನಾಟಕದ ಕಾಲ – ಧರ್ಮಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ರಂಗಾಲಂಕಾರದ ಮೊದಲ ನಿಯಮ. ಈಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮದ ಅತಿಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಮದ್ರಾಸ್ ಹೈಕೋರ್ಟಿನ ಮುಂದೆ ಕೃಷ್ಣ ಗೋಪಿಯರು ಬಂದು ಚಕ್ಕಂದವಾಡುವುದು; ಕಬ್ಬನ್‌ಪಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಾರದ ಮಹರ್ಷಿಯ ಕಥಾಶ್ರವಣ; ಬಂಗಲೆಯ ವರಾಂಡದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅಂಗಳಗಳಲ್ಲಿ ರಾಯರು ಸಂಸಾರ ಹೂಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಗತಗಳು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಆಹಾರ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ಈ ಕಾರ್ಯ ಯಾವ ರೀತಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡನಂತರ ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯ ಕೆಲಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮೊದಲು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಅನಂತರ ಅನುಭವಸ್ಥರಾದ ಚಿತ್ರಗಾರರೊಡನೆ

ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಕಥಾವಸ್ತು, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ದೇಶಕ ಚಿತ್ರಗಾರರಿಬ್ಬರೂ ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆ ನಡೆಸುವರು. ನಿರ್ದೇಶಕ ನಂತೆ ಚಿತ್ರಗಾರನೂ ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಿ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾನ, ಆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕಥೆ, ವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ಪುರಾಣಕಾಲದ ದೇವಮಂದಿರ, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಮೀನ್‌ದಾರನ ವಾಸಗೃಹ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಚಿತ್ರಗಾರ ನಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಯ ರೂಪ ಪರಿ ಮಿತಿಗಳು, ರಾಜನಿಂದ ಕೂಲಿಯವರಿವಿಗೆ ಜನರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು, ವೃತ್ತಿ, ವರ್ತನೆಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಗಾರನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಕಾಲದೇಶಾನುಗುಣವಾಗಿ ಕವಿಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಈ ಪರಿಚಯ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುದು.

ರಂಗತಂತ್ರದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು

ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ರಂಗತಂತ್ರದ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ರಂಗದ ಅಳತೆ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಬೇರೆಬೇರೆ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ವಿಧಾನ, ರಂಗಪರಿ ವರ್ತನೆ ನಡೆಯುವ ರೀತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಕಾರನು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಮಧ್ಯೆ ಅಂತರವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರವಾಹ ರೂಪವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ನಾಟಕದ ಗತಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಂಕಗಳಾಗಿ ಭಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ "ಓಟ" ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗರಚನೆ ಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ರಂಗಶೀರ್ಷದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದಕೂಡಲೆ, ರಂಗಪೀಠದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವಷ್ಟು ಕಾಲ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ನಡೆಸುವುದು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಗತಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಟು ಪ್ರಯೋಗಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನುಸರಿಸಿವೆ. ರಂಗ ಸೌಕರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಂಗಪೀಠದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಉಪದೃಶ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪರದೆ ಆ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹೆಚ್ಚು ಹಣವನ್ನು ವೆಚ್ಚಮಾಡಲು ಅಸಮ್ಮತಿಯಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಉಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಲೋ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಈವರೆಗೆ ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯದೆ, ನಾಟಕದ ಸಹಜ ಗತಿಗೆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವಾಗದಂತೆ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪರಿ ಪೂರ್ಣರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ರಿವಾಲ್ವಿಂಗ್ ಸ್ಟೇಜ್, ಎಲಿವೇಟರ್ ಸ್ಟೇಜ್, ಕೌಂಟರ್‌ವೇಟ್ ಸಿಸ್ಟಮ್, ವ್ಯಾಗನ್ ಸ್ಟೇಜ್, ಜಾಕ್‌ನೈಫ್ ಸ್ಟೇಜ್ ಮುಂತಾದ ಯಂತ್ರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಲೇಖನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯರಚನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ, ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲು ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಸಹಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.

ರಂಗಾಲಂಕಾರದ ಉದ್ದೇಶಗಳು

(೧) ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶ – ನಾಟಕದ ಕತೆ ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ; (೨) ರೂಪ ನಿರ್ದೇಶ – ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಮತ್ತು (೩) ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶ – ನಾಟಕದ ಕತೆ ದೃಶ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು – ಇವು ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು.

ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶವು ದೃಶ್ಯರಚನೆಯ ಪ್ರಥಮ ಕಾರ್ಯ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನು ವಾಸ್ತವಿಕ, ಸಾಂಕೇತಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬಹುದು.

ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದ ದೃಶ್ಯ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ದಶರಥನ ಅಂತಃಪುರ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪುರಾಣಯುಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಅರಸರು ಎಂತಹ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಿನ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಗೃಹಾಲಂಕಾರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಕ್ತನ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ತಿಳಿದು ಅದರಂತೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವದಂತೆ ತೋರುವ ಕಿಟಕಿ, ಬಾಗಿಲು ಮುಂತಾದ ಉಪಕರಣಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅನುಕೂಲತೆಯಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೆಚೂರ್ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿರುವುದು ಅಭಿನಂದನೀಯ. ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸದೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಗವನ್ನು ಸಂಕೇತರೂಪವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯದ ಪೂರ್ಣಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಾಂಕೇತಿಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಪುರಾಣಯುಗದ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಒಂದು ಬಾಗಿಲು

ವಾಡ, ಸ್ತಂಭ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಪೀಠಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದ ಜೋಲು ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ದಶರಥನ ಅಂತಃಪುರದ ಭಾವನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಕೇತದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಅಭಿಜ್ಞತೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಭಾವಪ್ರಧಾನವೂ, ಕಾವ್ಯ ಮಯವೂ ಆದ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಶಾಕುಂತಲ, ಮೃಚ್ಛ ಕಟಿಕ, ರಬೀಂದ್ರನಾಥರ ಚಿತ್ರ, ಯಮನಸೋಲು, ಯಶೋಧರಾ, ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಈ ಸಂಪ್ರ ದಾಯ ಆಚರಣೆಗೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರುವುದು.

ದೃಶ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸು ವುದು ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ವಾಸ್ತವಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಗಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವದರಿಂದಾಗುವ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ....ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಈ ಪ್ರತೀಕ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಸುಂದರವಾಗಬಹುದು. ವಿರೂಪವಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಒಂದೇ ರೂಪ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಭರತನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ರಾಜಪ್ರಾಸಾದ ನಿಸ್ತೇಜ ವಾಗಿ ವಿರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ನಗರದ ವಿರೂಪ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚನ್ನಾಗಿ ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದು. ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಯಲ್ಲಿ ಇದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಮಾನಸಿಕ ಘಾತ ಪ್ರತಿಘಾತ

ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವಿಷಾದಾಂತ ಆವಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು, ಪವಾಡಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು, ಅವಾಸ್ತವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯಕ್ಷಯಕ್ಷಣಿಯರ ಕತೆಗಳು – ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು.

ಮೇಲಿನ ಯಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಗೋಡೆ, ಮಹಾದ್ವಾರ, ಸೋಪಾನಗಳು, ವೇದಿಕೆ ಮುಂತಾದ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯ. ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ದೃಶ್ಯರಚನೆಯೇ ಸಾಕು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಉತ್ತಮ ನಟರು ಇರುವುದಾದರೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಎಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವಾದರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು.

ರೂಪನಿರ್ದೇಶ

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಟನ ಚಲನ ವಲನಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪ ಕೊಡುವುದು ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆಯಿಂದಾಗಬೇಕಾದ ಎರಡನೆ ಪ್ರಯೋಜನ. ಉತ್ತಮರೀತಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ನಟನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನಾನಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆರಗು ದೊರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ದಶರಥನ ಅಂತಃಪುರ ಕೈಕೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಂತಿರಬಹುದು. ರಾಮನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಅಸೂಯೆ, ತನ್ನ ಮಗನು ರಾಜನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅವಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ವರಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಳ ನಿಷ್ಠುರಭಾವ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಅಂತಃಪುರದ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಸಲಕರಣೆಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ದೃಶ್ಯರಚನೆ ಕೈಕೆ ಮತ್ತು ದಶರಥರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೆರಗು ಕೊಡುವುದು.

ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸೂಚಿಸಿರುವ ವಿವರಗಳಂತೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಅಭಿನಯ ಕಳೆಗಟ್ಟುವುದು. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವರ ತಪೋವನವನ್ನು ಕವಿ ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ದುಷ್ಯಂತ : ಆರೊರೆಯದಿರ್ದೊಡಂ
ಆಶ್ರಮದ ಪರಿಸರಮಿದೆಂದು ತೋರುವುದು.
ಸೂತ : ಅದೆಂತು ?
ದುಷ್ಯಂತ : ನೋಡು ನೋಡೀ ಗಿಳಿಗಳಾರಿಸುತ
ಗೂಡಬಳಿಗೊಯ್ಯುತಿಹ ಕಾಳುಕಡಿ, ಬಾಯಿಂದೆ
ಕೆದರಿ ಮರದಡಿಯೊಳುರುಳಿಹುದು. ಮೇಣಿಂಗಂದೀ
ಪಣ್ಣನೊಡೆದುದರಿಂದ ನಾಂದಕಲ್ಮೊನೆಗಳಿವು
ಸಲುಗೆಯಿಂ ಬೆಳೆದ ಮೃಗಸಂಕುಲಂ ತೇರ ದನಿ
ಕೇಳಿ ಬೆದರದು ; ನೀರನೆಲೆಗುಯ್ವ ದಾರಿಗಳ್
ತವಸಿಗಳ ದಟ್ಟುಡೆಯ ಕೊನೆಯಿಂದೆ ಸುರಿದ ನೀ
ರ್ವನಿಗುಳಿಂ ತೊಯ್ದಿಹವು.

ಈ ವರ್ಣನೆಯಂತೆ ಜೀವಂತ ಗಿಳಿ ಚಿಗುರೆಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಪೋವನದ ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯ, ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶಕುಂತಲಾ ದುಷ್ಯಂತರ ಲಲಿತ ಮಧುರ ಪ್ರಣಯದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು. ಇಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಕವಾಣಿ ಶಾಕುಂತಲದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುವುದು.

ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶ

ನಾಟಕ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶ. ದೃಶ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು, ಸಲಕರಣೆಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಮನೋಹರವಾದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅಂದ ತೋರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಥವಾ ವಿರೂಪ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರುವುದು. ಅಂದವಿಲ್ಲದ ದೃಶ್ಯದ ಹಿಂನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟನು ಎಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಿ ನಾಟಕ ಚೆನ್ನಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಯಾವ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಿ ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಆಗತ್ಯ. ಚಿತ್ರಕಾರನು ಇದಕ್ಕೆ ಇತರ ವಿಷಯಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು.

ರಂಗಪ್ರಕಾಶ

ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆಯ ಸಮರ್ಪಕತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ; ಅಂದವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕೂಡ ರಂಗ ಪ್ರಕಾಶ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಬಹುದು. ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ವಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ರಂಗಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ನಿಬಂಧನೆಗಳನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ :—

(೧) ಚಿತ್ರಕಾರನು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರಬಹುದಾದ ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ರಂಗಪ್ರಕಾಶದಿಂದ. ಕಾರಣ, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು ರಂಗಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯರಚನೆ, ಅಭಿನಯಗಳಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ ಗಮನಕೊಡಬೇಕು. ಅನುಭವಸ್ಥನಾದ ವಿದ್ಯುದ್ಯೋಜಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಕಾಶ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಕಲೆ.

(೨) ನಾಟಕ ನಡೆಯುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಸಕಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ರಂಗದ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯಲ್ಪಡಲು ಸಹಾ ಯಕವಾಗುವುದು.

(೩) ರಂಗಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯಾದ ದೀಪಗಳು ಉಪಯೋಗಿ ಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ರಂಗದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಬೆಳಗಲು floodlight ಮತ್ತು striplight ಮಾದರಿಯ ದೀಪ ಮಾಲೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ದೃಶ್ಯದ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ನಟನ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿ, ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು spotlight ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸ ಬೇಕು. ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ದೀಪಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸು ವುದು ರಂಗಪ್ರಕಾಶಕನು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯ.

(೧) ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸುವುದು. (೨) ದೃಶ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಟರನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು. (೩) ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳ ಮಿಳನದಿಂದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು. (೪) ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಾವೇಶಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವುದು – ಇವು ರಂಗಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು.

ದೃಶ್ಯರಚನೆಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹಣವನ್ನು ವೆಚ್ಚಮಾಡದೆ ರಂಗಪ್ರಕಾಶನದಿಂದ ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ವಿದ್ಯುದ್ಯಂತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಈಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಮುಂದಾದರೂ ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯ ಪರಿವರ್ತನೆ

ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ, ಮಧ್ಯೆ ಅಂತರವಿಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಪಾವಕಾಶದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಯಂತ್ರಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಿವಾಲ್‌ವಿಂಗ್ ಸ್ಟೇಜ್‌ನಲ್ಲಿ ರಂಗವು ಚಕ್ರಾಕಾರವಾಗಿ ತಿರುಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನಿಂದ ರಂಗವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ, ಮೊದಲೇ ಹಿಂದೆ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದು.

ಎಲಿವೇಟರ್ ಸ್ಟೇಜ್‌ನಲ್ಲಿ ರಂಗವು ಕೆಳಗಿಳಿಯುವಂತೆಯೂ ಮೇಲೆ ಹೋಗುವಂತೆಯೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ರಂಗವನ್ನು ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ ಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದು (ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಚಲನೆ ತಿರುಗಿಸಲ್ಪಡುವುದು.) ಈ ಎರಡು ರಂಗವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಅಧಿಕ ಧನವ್ಯಯವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕ ಮಂದಿರವೂ ಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳವರೂ ಇವನ್ನು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಸುಲಭವಾದ ಬೇರೆ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಕೌಂಟರ ವೇಟ್ ಸಿಸ್ಟಂ—ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟು, ಪರದೆಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವ ಸಾಧನ. ಇದಕ್ಕೆ ರಂಗದಮೇಲೆ ಅಟ್ಟದ ಬದಲಾಗಿ ೧೫-೨೦ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಖಾಲಿ ಸ್ಥಳವಿರುವಂತೆ ನಾಟಕ ಮಂದಿರ ಕಟ್ಟಲ್ಪಡಬೇಕು. ರಂಗಪೀಠದ ಪರದೆಗಳನ್ನು ರೋಲರುಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅಂಚು ಗಳಲ್ಲಿ ತಂತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯ. ಪರದೆ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಟುಗಳನ್ನು ಹಗ್ಗದಿಂದ ಮೇಲೆಳೆಯುವುದ ಕ್ಕಿಂತ ಈ ಸಾಧನದಿಂದ ಜಾಗ್ರತೆಯಾಗಿಯೂ ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಎಳೆಯ ಬಹುದು. ಈ ಸಾಧನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಇಂಜನಿಯರುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾವೇ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ವ್ಯಾಗನ್ ಸ್ಟೇಜ್—ಅರ್ಧ ಅಡಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಎತ್ತರವೂ ೬×೧೦ ಅಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಮೀರದ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಇರುವ ಮರದ ಗಾಡಿಗಳಿಗೆ ಸಣ್ಣ ಚಕ್ರ ಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ, ಆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗದಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಗ್ಗದಿಂದ ಎಳೆಯುವುದು. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ೨-೩ ಗಾಡಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ದೊಡ್ಡ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚು ವೆಚ್ಚವಿಲ್ಲದೆ ಮಹತ್ಫಲವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ರಂಗಸಾಧನ ಇದು.

ಜಾಕ್‌ನೈಫ್ ಸ್ಟೇಜ್—ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ವ್ಯಾಗನ್ ಸಾಧನದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ ಇದು ರಂಗಪೀಠದ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ರಂಗಪೀಠದ ಅರ್ಧ ದಷ್ಟು ಉದ್ದವಾಗಿ, ಅಗಲವಿಲ್ಲದ ವಾಹಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಬರಬೇಕಾದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಬಾಗಿಲುಗಳಂತೆ ಮುಂದಕ್ಕೆಳೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಅದರ ಮೇಲೆ ಜೋಡಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಕ್ರಮದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಮಿತವರಿತು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಪರಿವರ್ತನೆ ನಡೆಯುವಂತಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಪ್ರವಾಹರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಬಂಗಾಳಿ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಧನಗಳು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಒದಗಿದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಜಯ ಗಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪಾತ್ರ ವೇನು? ಹಿಂದಿನಿಂದ ನೆರೆಯ ನಾಡುಗಳಿಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾಗಿ ನಡೆದು ಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನುಂಟಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಲೇಖಕನ ದೃಢವಿಶ್ವಾಸ.

' ಮಾಂಟೇಜ್ ' - ಚಲಚ್ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ

ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯೋಗಿಯೊಬ್ಬನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದನಂತೆ : " ಮಾಂಟೇಜ್ " ಎಂದರೇನು ? – ಎಂದು. " ಅದು ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಅಂಟು " ಎಂದು ಆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟನಂತೆ.

ಈ ಮಾತು ಕತೆ ನಡೆದದ್ದು ನಿಜವೋ ? ಅಥವಾ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯೋಗಿಯ ಕುಚೋದ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನವೋ ! ಅಂತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಉತ್ತರ ಎರಡು ಅಲುಗಿನ ಕತ್ತಿಯಂತೆ ಎರಡು ಕಡೆಯೂ ಕತ್ತರಿಸಬಲ್ಲು ದಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರರಂಗ (Studio) ದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಕಥಾಸರಣಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಜೋಡಿಸಿಬಿಟ್ಟರಾಯಿತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಚಲಚ್ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ – ಮಾಂಟೇಜ್–ಫಿಲ್ಮ್ ಜೋಡಿಸುವ ಅಂಟಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ. ಆ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಪುಣತೆಯಿದೆಯೆಂದೂ, ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಸಮರ್ಪಕವೂ, ಆಕರ್ಷಕವೂ ಆಗಿ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಲು ಆ ನಿಪುಣತೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುವವರಿಗೆ " ಚಲಚ್ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ " ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಆಯುಧ. ಎಲ್ಲರ ಕೈಲಿರು ವುದೂ ಲೇಖನಿಯೇ ಆದರೂ, ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು. ಮಾಂಟೇಜ್ ವಿಚಾರವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಕಲಾವಿದನಾದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಸಂಪಾದಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅದು ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಜೋಡಿಸುವ ಅಂಟು ! ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲದ ಅಂಟು !

ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಂಟೇಜ್ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತಲೆದೋರಿದ್ದು ಸೋವಿಯಟ್ ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ. ಕಳೆದ ಮಹಾ ಯುದ್ಧಾನಂತರ ರಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ರಾಜ ಮನೆತನವು ನಾಶಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಾದಿ ಸರಕಾರ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಮೇಲೆ ಆ ರಷ್ಯನ್ ಪ್ರಭುತ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಬೋಧಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿತು, ಹಿಂದಿನ ಜಾರ್ ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲೂ ಹೊಸ ಆದರ್ಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ಜನರ ಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲೂ ಚಲನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿತು. ಈ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಶಿಕ್ಷಣಶಾಲೆಯೊಂದು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕರು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಕಚ್ಚಾ ಫಿಲ್ಮಿನ ಅಭಾವವೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿದ್ದ ನಿರುದ್ದೇಶವಾದ ಬಳಸುದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು (ವಾಸ್ತವವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದರೂ) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ತೋರಿಸುವ ಹೊಸ ವಿಧಾನವೊಂದು ಆಚರಣೆಗೆ ಬಂದಿತು. ೧೯೨೨ ರಲ್ಲಿ ಕುಲ್‌ಶೋವ್ ಎಂಬ ರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಈ ವಿಧಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮಾಂಟೇಜ್ ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಐಸಿನ್‌ಸ್ಟಿನ್, ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಮುಂತಾದ ರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಈ ನವವಿಧಾನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ರಷ್ಯನ್ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಖ್ಯಾತಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಹರಡಿತು.

ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ನನು ತಾನು ಬರೆದಿರುವ "ಫಿಲ್ಮ್ ಟೆಕ್ನಿಕ್" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕುಲ್‌ಶೋವ್‌ನ "ಮಾಂಟೇಜ್" ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ: "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ವಸ್ತು, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸ ಈ ರೀತಿ ಎರಡು ಸಾಧನಗಳಿವೆ. ಈ ವಿನ್ಯಾಸ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿರುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಸ್ವರಗಳು ವಸ್ತು. ಕಾಲಮಾನದಿಂದ ಅವನ್ನು ಅವನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡಿ ರಾಗರಾಗಿಣಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅದರಂತೆ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳು ವಸ್ತು. ಗೋಡೆ ಅಥವಾ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ದೇಶವಮಾನದಿಂದ ಅವನು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ." ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ವಸ್ತುವೇನು? ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಕುಲ್‌ಶೋವ್ "ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆದ ಫಿಲ್ಮ್ ತುಂಡುಗಳೇ ವಸ್ತು, ಅವನು ಆ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಾನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ರಚನಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಜೋಡನೆಯನ್ನೇ ಮಾಂಟೇಜ್, (ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ), Constructive Cutting (ರಚನಾತ್ಮಕ ವಿಚ್ಛೇದ) ಎಂದು ಕರೆಯುವರು" ಎಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವಾಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲೆ. ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯಗಳ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನು ಜೋಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗಲೇ ಚಲನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಎಂದು ಕುಲ್‌ಶೋವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಈ ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ನನು ಕೊಡುವ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಆ ಲಕ್ಷಣವೇನೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಒಬ್ಬ ನಟನ ನಗುಮುಖ, ಅದೇ ನಟನ ಬೆದರಿದ ಮುಖ, ಗುರಿಹಿಡಿದ ಪಿಸ್ತೂಲು – ಈ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಿರುವ ಮೂರು ಫಿಲ್ಮ್ ತುಂಡುಗಳಿವೆಯೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಗುಮುಖ, ಆಮೇಲೆ ಪಿಸ್ತೂಲು, ಆಮೇಲೆ ಬೆದರಿದ ಮುಖ ಈ ರೀತಿ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ನಟನು ಹೇಡಿಯೆಂದೂ ಮೊದಲು ಬೆದರಿದ ಮುಖ, ಆಮೇಲೆ ಪಿಸ್ತೂಲು, ಆಮೇಲೆ ನಗುಮುಖ, ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ನಟನು ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಯೆಂದೂ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಮಾಂಟೇಜ್‌ಗೆ ಇದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿದರ್ಶನ.

ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಮತ್ತು ಕುಲ್‌ಶೋವ್ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದರಿಂದ ಮಾಜೊಕಿನ್ ಎಂಬ ವಿಖ್ಯಾತ ರಷ್ಯನ್ ನಟನ ಕೆಲವು ಮುಖ

ಚಿತ್ರ (closeup) ಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡೆವು. ಯಾವ ಭಾವವನ್ನೂ ತೋರಿಸದ ಭಾವಶೂನ್ಯಮುಖದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಬೇಕೆಂದು ಆರಿಸಿಕೊಂಡೆವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೇ ವಿಧವಾಗಿದ್ದ ಇಂತಹ ಮೂರು ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳುಳ್ಳ ಮೂರು ತುಂಡುಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿದೆವು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಟನ ಮುಖ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೇಜಿನ ಮೇಲಿದ್ದ ಪಾಯಸದ ತಟ್ಟೆ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಎರಡನೆಯ ಮುಖಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶವದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹೆಂಗಸಿನ ಮೃತದೇಹದ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮೂರನೆಯದ ರಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮುಖಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಟ್ಟೆಯ ಕರಡಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಗುವಿನ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ವಿನ್ಯಾಸದ ರಹಸ್ಯವನ್ನರಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಈ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವೇ ಚಕಿತರಾದೆವು. 'ಆಹಾ ! ಮಾಜೋಕಿನ್ ಎಷ್ಟೊಂದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಯಸ ಕಂಡಾಗ ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಜಿಹಾಸೆ, ಶವದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸಿನ ಶವವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವನು ತೋರಿದ ಮರ್ಮಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಕರುಣಾದೃಷ್ಟಿ, ಆಡುವ ಮಗುವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಶಾಂತ ಸಂತುಷ್ಟ ಭಾವ ಇವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೊಗಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು ! ಈ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಟನ ಮುಖ ಭಾವ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾವನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇದೇ ರೀತಿ ದೃಶ್ಯದ ತುಂಡುಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ವಿಧಾನ, ಅವುಗಳ ಉದ್ದದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ, ಆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುಗಳ ಔಚಿತ್ಯ – ಇವುಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದು.

ಮೇಣದ ಬತ್ತಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿ ಮೃತ್ಯುವನ್ನು, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಮುಂತಾದುವು ಕೂಡ ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ರಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಈ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನ್ಯದೇಶೀಯರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅದು ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು

ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ರೈಮುಂಡ್ ಸ್ಪಾಟಿಸ್ ವುಡ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತರೊಬ್ಬರು. ಅವರ “ಗ್ರಾಮರ್ ಆಫ್ ದಿ ಫಿಲ್ಮ್” (ಚಿತ್ರ ವ್ಯಾಕರಣ) ಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಾರೂಪವಾದ ಉದ್ಗ್ರಂಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾಟಿಸ್‌ವುಡ್ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಐದು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ವಿಧಾನಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಬೋಧನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು (didactic), ಇನ್ನೊಂದು ತರ್ಕ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು (dialectic). ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಎರಡನೆಯದು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವೆಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಒಪ್ಪುವರು. ತರ್ಕಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ವಾದಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಇಚ್ಛಿತಾರ್ಥ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೇ (obliquity) ಈ ವಿಧಾನದ ಜೀವಾಳ.

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವೇ ಮಾಂಟೇಜ್ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲಿನ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾವನೆಗಳ ಘರ್ಷಣದಿಂದ ತದ್ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವೇ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸ. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಘರ್ಷಣೆಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ದೃಶ್ಯದ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ರೀತಿಗೂ ರಚನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುವುದು.

(೧) **ಗತಿವಿನ್ಯಾಸ** (Rhythmical Montage):—ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಘರ್ಷಣೆ ಅಥವಾ ವಿರೋಧ ರೂಪದಿಂದ; ಎರಡನೆಯದು ತರ್ಕ ಅಥವಾ ಅನುಮಾನ ರೂಪದಿಂದ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗತಿವಿನ್ಯಾಸ ಎಂದು ಕರೆಯುವರು. ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವಾಗ, ಕತೆಯನ್ನೋದು

ವಾಗ, ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ ಅವುಗಳ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವು ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕೇಳುವವರ, ಓದುವವರ ಅಥವಾ ನೋಡು ವವರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಅಭಿಜ್ಞ ನಾದ ಕಲಾವಿದನು ಈ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸುಖ–ದುಃಖ, ನಗೆ–ನೋವು, ಆನಂದ–ವಿಷಾದ, ಕೋಪ–ಶಾಂತಿ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳು ಒಂದರ ತರುವಾಯ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ ದೃಶ್ಯದ ತುಂಡುಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಷಯ, ತುಂಡುಗಳ ಉದ್ದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ರೀತಿ – ಇವುಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಗತಿ ಅಥವಾ ವೇಗ ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಗತಿವಿನ್ಯಾಸ ನಿಪುಣತೆಯಿಂದ ನಡೆ ದಿದ್ದರೆ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ಎಷ್ಟೇ ವಿಜಾತೀಯವಾಗಿರಲಿ, ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೇಸರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗತಿವಿನ್ಯಾಸದ ಲೋಪದೋಷಗಳಿಂದ ಇತರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಚಿತ್ರವೂ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಬೇಸರ ವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು.

(೨) **ರಸವಿನ್ಯಾಸ** (Primary Montage) :—ನಾಟಕವಾಗಲೀ ಚಲನ ಚಿತ್ರವಾಗಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಪಾತ್ರರಚನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯ ಇವು ನಾಲ್ಕು ಮೂಲ ಭೂತವಾದ ಸಹಾಯಗಳು. ಇವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮವೇ ರಸವಿನ್ಯಾಸ. ಜನರು ಉತ್ತಮವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಸವಿನ್ಯಾಸದ ಸರಳ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುವವು.

ಕೆಲವು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ "ರಾಮರಾಜ್ಯ" ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೀತಾ ಪರಿತ್ಯಾಗ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬರುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ಈ 'ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂಭಾ ಷಣೆ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸವಿನ್ಯಾಸದ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಆದರ್ಶ ಅರಸು ದೋಷರಹಿತಳಾದ ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ನಿಷ್ಠುರತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ತಾನೆ?

"ಸೀತಾ" ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದುರ್ಗಾಖೋಟೆಯಂತಹ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿನಿಯಾದ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಈ ಭಾವವನ್ನು "ರಾಮರಾಜ್ಯ"

ದ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಆ ಚಿತ್ರದ ರಾಮ ಮತ್ತು ಸೀತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರ್ಬಲ ವಾಗಿದ್ದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತಗಳ ಉಚಿತ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಮರ್ಥನಾದನು.

ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಧಾನವಲ್ಲದೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯಿಸುವ ರಸವಿನ್ಯಾಸ ವಿಧಾನಗಳು ಕೆಲವಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರದ ಈಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುವುದು ಕಷ್ಟವಾದ್ದರಿಂದ ಕಲ್ಪಿತ ನಿದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

"ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ" ದಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಟ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕುರಿತು ಸೂತನು "ಕೃಷ್ಣಸಾರೇದದಚ್ಛಕ್ಷುಸ್ತ್ವಯಿಚಾಧಿಜ್ಯಕಾರ್ಮುಕೇ। ಮೃಗಾನುಸಾರಿಣಂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪಶ್ಯಾಮೀವ ಪಿನಾಕಿನಂ" ಎಂದು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ಹೆದೆಯೇರಿಸಿದ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಹಿಡಿದ ನಿನ್ನನ್ನೂ ಜಿಂಕೆಯನ್ನೂ ನೋಡುವ ನನಗೆ ಮೃಗವನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಪಿನಾಕಪಾಣಿಯಾದ ಪರಶಿವನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡಂತಾಗಿದೆ" ಎಂಬುದು ಪದ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಅಗ್ನಿ ಮೃಗರೂಪದಿಂದ ಓಡಿದಾಗ ಶಿವನು ಅದನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಪುರಾಣ ಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಗಗನದ ಕಾಂತಿತಮ ನಕ್ಷತ್ರ ವಾದ ಮೃಗಶಿರ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕಾಣುವ ವ್ಯಾಧರೂಪಿಯಾದ ನಕ್ಷತ್ರ ರಾಶಿಯನ್ನು. ಗಗನದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಶೀರ್ಷ ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಜ್ವಲವೋ ರಾಜ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ಅಂತಹ ಅರಸೆಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಕವಿಯ ಈ ಭಾವವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗವೊಂದಿದೆ. ಈಗಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಿಧಾನವಿದು. ಮೊದಲು ಅಧಿಜ್ಯ ಕಾರ್ಮುಕವನ್ನು ಹಿಡಿದ ದುಷ್ಯಂತನು ರಥದ ಮೇಲೆ ಹೋಗುವಾಗ ತೆಗೆದ ಸಂಚಲನ ಚಿತ್ರ (moving shot); ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷ ಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಿ (camera) ಯನ್ನು ಗಗನದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸಿ (pan) ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಕ್ಷತ್ರ ರಾಶಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು;

ಅನಂತರ ಆ ನಕ್ಷತ್ರ ರಾಶಿಯ ಮೇಲೆ ಮೃಗಾನುಸಾರಿಯಾದ ಪಿನಾಕಿಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಏರಿಸುವುದು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ದೋಷ ಗಳಿವೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಸಂಚಲನ (moving) ಚಿತ್ರದಿಂದ ಚಲಿತವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಗಗನಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಕ್ಷತ್ರರಾಶಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಮೊದಲನೆಯ ದೋಷ. ಎರಡನೆಯ ದಾಗಿ ನಕ್ಷತ್ರ ರಾಶಿಯ ಮೇಲೆ ಪಿನಾಕಿಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕವಿಯ ಭಾವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ವಿಧಾನದ ಬದಲಾಗಿ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ಕಡೆ ಇಟ್ಟು ತೆಗೆದ ದುಷ್ಯಂತನ ಭವ್ಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ ಸಮ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಸಹಿತವಾದ ನಕ್ಷತ್ರರಾಶಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಕ್ರಮೇಣ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಳಿಸುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು.

(೩) **ಸಮಗತಿವಿನ್ಯಾಸ** (Simultaneous Montage) :— ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣಗಳ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕವಿಯ ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆಗ ಚಿತ್ರದ ಶಬ್ದಭಾಗ ದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯದ ಸಹಜವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಬದಲು ಭಾವಾನುಗುಣ ವಾದ ಬೇರೆ ಗೀತವನ್ನೋ ಶಬ್ದವನ್ನೋ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಈ ರೀತಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮ ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಮಗತಿ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗುವುದು.

ಸಮಗತಿ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು. ಅದರ ಹಿಮ್ಮೇಳನದಂತಿರುವ ಗೀತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸು ವುದು. ಇವೆರಡೂ ನೋಡುವವರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರಿಂದಲೂ ವಿಭಿನ್ನ ವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿಸುವುವು.

"ವಿದ್ಯಾಪತಿ" ಚಿತ್ರದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವು ಸಮಗತಿ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾಪತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಧರ್ಮವಿರುದ್ಧ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಅರಿತ ರಾಣಿ ದೇವಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ

ಈ ಘಟನೆಯೊದಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ದೇವಕೀಬೋಸರು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸದೆ ಕರುಣೆಯನ್ನುಕ್ಕಿಸುವ ಪಾರ್ಶ್ವಗೀತ ವೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಭಾವ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಗೀತ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯ ವಿಷಾದಾಂತ ಪ್ರೇಮ ಸಮಸ್ಯೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಕೇಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಪ್ರೇಮದ ಉಚ್ಛೃಂಖಲತೆ, ಸಮಾಜದ ನಿಷ್ಠುರತೆ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದೌರ್ಜನ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳು ಅಂಕುರಿಸುತ್ತವೆ. ನಿಪುಣ ನಾದ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಈ ರೀತಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಧಾನ ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿತು ಆನಂದಿಸಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿರ್ದೇಶಕನ "ಸಮಾನ ಧರ್ಮಿ" ಗಳಾಗುವುದು ಅಗತ್ಯ.

(೪) **ಧ್ವನಿವಿನ್ಯಾಸ** (Implicational Montage) :—ವಿವಕ್ಷಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸದೆ. ಸಂಕೇತದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದು ಧ್ವನಿ ವಿನ್ಯಾಸ. ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ "ಕಲಿಯರ್" ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವಿನ್ಯಾಸದ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನಗಳಿದ್ದುವು. ನಾಗರೀಕತೆ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ಗ್ರಾಮೋದ್ಧಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಘೋಷಣೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿರುವ ಅಂತಶ್ಶೂನ್ಯತೆ, ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಉತ್ತಮ ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಜನತೆಯ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯದಿದ್ದುದು ಕಲೆಯ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ.

ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ನಿಪುಣತೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಧ್ವನಿ ವಿನ್ಯಾಸ ನಾನಾ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಶಿವಕವಿ, ಹರಿದಾಸ್ ಮತ್ತು ಅದೇ ಜಾತಿಯ ಕಲಾರಹಿತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆ ವಿನ್ಯಾಸ ಕಾರ್ಯ ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕ ವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಲಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಷ್ಟವೇನೂ ಅಲ್ಲ.

(೫) **ತತ್ವವಿನ್ಯಾಸ** (Ideological montage) :—ತತ್ವವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ದೇವಕೀ ಬೋಸರ " ಅಪನಾ ಘರ್ " ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. " ದೇಶವೇ ನಿಮ್ಮ ಮನೆ. ದೇಶಸೇವೆಯೇ ಈಶ ಸೇವೆ, ಆತ್ಮ ಸೇವೆ " ಎಂಬ ತತ್ವ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನೆಡುವಂತೆ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದರಿಂದ ಜನತಾಬೋಧೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಅಧಿಕಾರ್, ಕಬೀರ್, ಅಪ್ನ ಘರ್, ಪಡೋಸಿ, ರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ ಈ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತತ್ವಪ್ರಧಾನವಾದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದುರ್ಲಭ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸರ್ಕಾರ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನಾಪೂರಿತರಾದವರು ಚಲನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ನೇತೃಗಳಾದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ತತ್ವಪ್ರಧಾನವಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ಮಾಂಟೇಜ್ ಫಿಲ್ಮ ಜೋಡಿಸುವ ಅಂಟಲ್ಲ. ಗಗನದ ಹೂವಿನಂತೆ ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಭಾವಜೀವಿಯ ಆದರ್ಶದಂತೆ ಕನಸಿನ ಗಂಟಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಭಾವಗಳಂತೆ ರಸಾಲಂಕಾರಗಳು ಹೇಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೋ ಅದರಂತೆ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವೇ " ಮಾಂಟೇಜ್ " ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಾಲಂಕಾರವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತತ್ವಪ್ರಸಾರದ ಮಹದಾದರ್ಶದಿಂದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿರುವ ರಷ್ಯನರು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಅಚ್ಚರಿಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಅಪರಿಮಿತ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರಾನುಕೂಲವಿದ್ದರೂ ಹಾಲಿವುಡ್ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ರಷ್ಯನರಂತೆ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಅಶಕ್ತರಾಗಿರುವುದು.

ವಿಶ್ವ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸ್ಥಾನ ಮುಂದೆ ನಿರ್ಧರವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಚ್ಚಾ ಫಿಲ್ಮ್ ಅಭಾವ, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದ ಕಡಿಮೆಯಾದದ್ದು – ಇವೆರಡು ಅಂಶಗಳು ರಷ್ಯದಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಪ್ರಗತಿಗೆ ಪ್ರಬೋಧಕವಾಗುವುದಾದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಸೌಭಾಗ್ಯ. ಆದರೆ ಕಳೆದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಆಸೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲ್ಲಿಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ ?

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರು ಯಾವ ರೀತಿ ಉಡುಪು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು ? ಅವರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೇನು ? ಕೇಶ ಪ್ರಸಾಧನ – ಕೇಶಾಲಂಕಾರ ಹೇಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ?

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಿಗೆ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯವರಿಗೆ ಈ ವಿಷಯಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ನಮ್ಮವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಲೋಪದೋಷಗಳು ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಕತೆಯ ಕಾಲಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ದೇಶಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ (Technical) ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವಿವರಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ದೇವಸ್ಥಾನ ರಾಜಮಂದಿರಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಮಕಾಲಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಜಂತಾ, ಬೋರ್‌ಬುಡರ್, ಚಿತ್ತವಾಸಲ್, ಸಾಂಚಿ, ಹಂಪೆ, ಬಾದಾಮಿ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಶಿಲ್ಪಿಕೃತಿಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುವ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನೂ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಕಡೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಸಂಶೋಧಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಅದ್ಭುತಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಬೇಲೂರಿನ ಚನ್ನಕೇಶವ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಮಕಾಲಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಡೆದ ಎರಡು ಫಲಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮಹಾದ್ವಾರದ ಎರಡು ಕಡೆಯ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಈ ಫಲಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೈನನಾಗಿದ್ದು ವೈಷ್ಣವ ಮತವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ, ಅನೇಕ ವಿಷ್ಣು ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅವನ ತರುವಾಯ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದ ನರಸಿಂಹ – ಇವರ ರಾಜ ಸಭೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಡೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಎಂಟು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಹನ್ನೊಂದನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಯಿಸಳ ಅರಸರ ರಾಜ ಸಭೆಯ ವೈಭವ ದೃಶ್ಯ ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಫಲಕಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಶಿಲಾ ಫಲಕಗಳು ಹಳೇಬೀಡು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೇಲೂರಿನ ಎರಡು ಶಿಲಾ ಫಲಕಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಬರೆದ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳು. ಕ್ರಮವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ಎಂತಹ ಉತ್ತಮ ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊರಕುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇವು ಕೇವಲ ದಿಗ್ದರ್ಶಕವಾಗಿವೆ.

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ಶಿಲಾ ಫಲಕದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನು ಮಧ್ಯೆ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಂತೆ ಕೆತ್ತಿದೆ. ಎಡಗಾಲು ಪೀಠದ ಮೇಲಿದೆ; ಬಲಗಾಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಗಿದೆ. ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾದ ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿ. ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಶಾಸನ ದಂಡ. ಸೊಂಟದಿಂದ ಮೇಲೆ ಮೈ ಬರಿದಾಗಿದೆ. ಧೋತರದಂತೆ ಕಾಣುವ ತೆಳುವಾದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನುಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಕಣ, ಕೇಯೂರ, ಕಂಠಹಾರ, ವಿಶಾಲ ಕರ್ಣಕುಂಡಲಗಳು ಇವು ಮುಖ್ಯ ಆಭರಣಗಳು. ಕೂದಲು ಮಕುಟದಂತೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟು ರತ್ನ ಖಚಿತವಾದ ಮುಡಿಯಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿದೆ. ಕೇಶ ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಚಿನ್ನದ ಸವಾರಗಳು ಹಿಂದೆ ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳು ಬಟುವಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಮೀಸೆ ಮೇಲೆ ಹುರಿಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಗಡ್ಡ ಮೊಣಚಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಂತ್ರಿಗಳ ಮತ್ತು ಅನುಜೀವಿಗಳ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೇ ರೀತಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಆಗಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಅರಸನ ಬಲಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಗಳೂ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಾಣಿವಾಸ ದವರೂ ಕೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಚಾಮರ, ಬಿರುದು ಬಾವಲಿಗಳು, ಜಾಗಟೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಅನುಜೀವಿಗಳು, ಅಂಗರಕ್ಷಕರು, ಊಳಿಗ ದವರು ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮಂತ್ರಿಗಳ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಗಲವಿಲ್ಲದ ಹಗುರವಾದ ಉಷ್ಣೀಷವಿದೆ. ಸಿಕ್ ಜನರಂತೆ ರೇಷಿಮೆಯ ನವಾರು ಗಡ್ಡ ಮುಚ್ಚುವಂತೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮೊಣಕಾಲವರೆಗಿದ್ದು ತೋಳು ಮತ್ತು ಕತ್ತಿನ ಹತ್ತಿರ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮಡಿಸಿರುವ ತೆಳುವಾದ ಬಟ್ಟೆಯ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪದವಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ನವಾರುಗಳು ಎಡ ಭುಜದ ಮೇಲೆ ಅಂಗಿಗೆ ಹೊಲಿ ಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಅರಸನ ಅಂಗರಕ್ಷಕರ ಉಡುಪು ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕನ ಉಡುಪು ಯಾವ ರೀತಿ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೈನಿಕನು ಉಷ್ಣೀಷದ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಲೋಹದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಬಟ್ಟಲಿನಂತಿರುವ ಶಿರೋರಕ್ಷಣವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಟ್ಟೆ ತುಂಡೊಂದನ್ನು ನವಾರಿನಂತೆ ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ದಟ್ಟಿಯ ಹೊರತು ಇನ್ನಾವ ಬಟ್ಟೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೈಲಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರದ ಮುಳ್ಳುಗುರಾಣಿ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗೆ ಸಹಾ ಯವಾಗಿದೆ. ಸೈನಿಕನಿಗೆ ಗಡ್ಡವಿಲ್ಲ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಠಾರಿಯಂತ ಸಣ್ಣ ಕತ್ತಿಯಿದೆ.

ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ರಾಣಿವಾಸದ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕೇಶಪ್ರಸಾಧನ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲಾಮಯ ಸೌಂದರ್ಯ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಭಗಿನಿಯರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ, ಮಧುರೆ, ಚಿದಂಬರ ಮುಂತಾದ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಶಿಲೆ ಮತ್ತು ಲೋಹ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿವೆ. ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮಹಿಳಾಮಣಿಯರೂ ನಾರೀ ಸಹಜವಾದ

ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪುತ್ತಾವ ಭಾಗದ ಮಹಿಳೆಯರಿಗಿಂತ ಹಿಂದು ಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇಲೂರಿನ ಈ ಶಿಲಾಫಲಕವೇ ಸಾಕು ನಿದರ್ಶನ.

ಅರಸನ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ರಾಣಿ ಶಾಂತಲಾ ದೇವಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ. ರಾಣಿಯ ಕೇಶಧಾಮ ಎರಡು ಸಾಲು ಮುಂಗುರುಳು ಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಪತಂಗಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಲೀಲಾ ಕಮಲ ; ಕಂಠವನ್ನು ಬಳಸಿ ಸ್ತನಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಾರಾಡುವ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ; ವಿಶಾಲ ಕರ್ಣಕುಂಡಲಗಳು, ಕಂಕಣ, ಬಾಜೂ ಬಂದಿ. ರಾಣಿ ಗಿರಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ರಾಣಿಯ ಸಖಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಒಡತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಸಂಯತ ವಿಲಾಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ವಿಲಾಸಿನಿ ತನ್ನ ನೀಳವಾದ ಕೇಶರಾಶಿ ಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸಿಂಬೆಯಂತೆ ಕಟ್ಟಿ ನವಾರನ್ನು ಬಿಗಿದಿದ್ದಾಳೆ ; ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಂಗುರುಳುಗಳ ಸಾಲು ; ಎರಡು ಕೈಯಲ್ಲೂ ಎರಡು ರತ್ನಮಾಲೆ ಗಳು ; ತೋಳಲ್ಲಿ ಅಂಗವಸ್ತ್ರ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವಳು ರಾಣಿಯ ಪಡಿಯರತಿ ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳಾಗಿರಬೇಕು.

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಚಲುವೆ ಕೂದಲನ್ನು ಕುಂಡಲಾಕಾರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ತಲೆಯ ನಡುವೆ ಹೆಣೆದ ಕಿರು ಜಡೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ತೂಗು ಹಾಕಿದ್ದಾಳೆ. "ಕುಂಡಲಕೇಶಿ" ಎಂಬುದು ಅವಳಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮ. ಅವಳ ಮುಂಗು ರುಳುಗಳೂ ಕುಂಡಲಾಕಾರವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ವಿಲಾಸಮಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಹಾವ ಭಾವ ವಿಲಾಸ ವಿಭ್ರಮಗಳಿಂದ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಆಸ್ಥಾನ ಎಷ್ಟೊಂದು ರಮ್ಯವಾಗಿರಬಹು ದೆಂಬುದನ್ನು ವಾಚಕರು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದಂಡನಾಯಕರಾಗಿ, ನಮ್ರ ಸಚಿವರಾಗಿ, ಸಾಮಂತರಾಗಿ, ಆಶ್ರಿತರಾಗಿ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಟೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದುದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳರನ್ನು ಜಯಿಸಿ ಸಾಮಂತರಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸರ ಓಲಗದ ವೈಭವ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿರಬೇಕು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವದ ಸ್ಮೃತಿಯಾಗಿ ಈಗ ನಮಗೆ ಉಳಿದಿರುವುದು ಹಾಳು ಹಂಪೆಯ ಅವಶೇಷಗಳು ಮತ್ತು ಮರ್ತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೈವೀ ಪ್ರಭಾವದ ಚಿಹ್ನೆಗಳಂತಿರುವ ಬೇಲೂರು, ಬಾದಾಮಿ, ಸೋಮನಾಥಪುರದ ಪವಿತ್ರ ದೇವಾಲಯಗಳು !

ಇದು ಭಾರತದ ದುರ್ದೈವ !



ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ

ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಉಭಯ ವಿಧಾನಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟು, ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೂಪವಾಗಿ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗತಿ, ಸಂಕೇತ ಮುದ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನ "ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ" ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅತಿರೇಕವಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯವಾದ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ವಿಕೃತ ಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಅಂಗಚಲನೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವ ಅಭಿನಯ " ಲೋಕಧರ್ಮಿ " ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾತ್ವಿಕಾನುಭವ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಆ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು, ಕಣ್ಣು, ತುಟಿ, ತಲೆ, ಕಂಠ ಮೊದಲಾದ ಉಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ, ಗತಿ ಮುದ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ. ಈ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ನಟನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅಂಗಚಲನೆಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಬರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಹುಟ್ಟದಿದ್ದರೆ ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ವಿಧಾನದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಟನ ಕಾರ್ಯ ಆ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಗ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಟನ ರಸಾನುಭವವೂ ಪಾತ್ರತಾದಾತ್ಮ್ಯವೂ ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾದವುಗಳು.

ನೃತ್ಯ, ನೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ತವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಕಥಕ್ಕಲಿ, ಕಥಕ್, ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಆಟ್ಟದಾಟ, ವೀಥೀನಾಟಕ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನ ಈಗಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ Pantomime (ಮೂಕ ನಾಟಕ) Ballot (ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ) ಮುಂತಾದ ನಾಟ್ಯರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವೇ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹೊಸಮಾರ್ಗ

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದೂ ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತಂದವರಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮೊದಲಿಗನೆಂದೂ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗ ಮಂಚದ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ, ಸ್ಥಾನಯೋಜನೆ ಯಿಲ್ಲದೆ ಉಚ್ಚಕಂಠದಿಂದ ಒಂದೇ ವಿಧವಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದು, ಕೃತಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣಗಳು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕವಿ "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕನು ಅಂತರ್ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ನಟರಿಗೆ ಸಲಹೆ ಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ:

"ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್: ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ನಾಲಿಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಸಹಜವಾಗಿ ನುಡಿ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಟರು ಮಾಡು ವಂತೆ ದೊಡ್ಡ ಬಾಯಿಂದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಬದಲಿಗೆ ನಗರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಡಂಗುರ ಹೊಯ್ಸಬಹುದು. ಮಾತಾಡುವಾಗ

ಕೈಗಳಿಂದ ಗರಗಸದಂತೆ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಕೊಯ್ಯಬೇಡ. ಧ್ವನಿಯಂತೆ ಕೈಗಳನ್ನೂ ಮೃದುವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸು. ಏಕೆಂದರೆ ನಿನ್ನ ಭಾವಾವೇಶದ ಪ್ರವಾಹ ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೆ ಬೀಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಂಯಮವನ್ನೂ ಬಳಸಬೇಕು. ಕೂದಲ ಕುಲಾವಿ ಧರಿಸಿದ ಡಿಂಗರಿಗನೊಬ್ಬನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ರಸಾವೇಶವನ್ನು ಛಿಂದಿಛಿಂದಿ ಯಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಾ ಕೂಗು ಅಬ್ಬರಗಳಿಗೆ ತಲೆದೂಗುವ ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಿವಿ ಸೀಳುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ ನನ್ನ ಜೀವ ಕೊರಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ನಟನನ್ನು ಛಡಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕು." *

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಈ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ನಟರನ್ನೂ ಅವರ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಖಂಡಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಟೀಕಾಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾಲ ನಟರ ರಂಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ :

---

*Hamlet;-Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the toung ; but if you mouth it as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not see the air too much with your hands thus ; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and as I may say, whirlwind of your passion you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. Oh, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise ; I could have such a fellow whipped.

Hamlet Act 3, Sc. 2

“ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ದನಿಯಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರೂರ ರೀತಿಯಿಂದ ಕರತಾಡನದ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಪಡೆದ ಮಕ್ಕಳ ಗೂಡು ” † ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮತಾನುಸಾರ ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅದೇ ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಉಲ್ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

“ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ : ರಂಗದಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಾಧುವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಡ. ನಿನ್ನ ಉಚಿತಜ್ಞತೆಯೇ ನಿನಗೆ ಗುರುವಾಗಲಿ. ಮಾತಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿನಯವೂ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾತೂ ಇರಲಿ. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸದಂತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ನೋಡಿಕೊ. ಅತಿರೇಕದಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಟನೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ದೂರವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೆಯೂ ಈಗಲೂ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರುವುದು, ಗುಣಾವಗುಣಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವುದು, ಜಗತ್ತಿನ ಕಾಲಮಾನ, ರೂಪುರೇಖೆ, ರಾಗರತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ತೋರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕ ಅಸಂಗತಗಳು ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಪಾಮರರು ನಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ದುಃಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಮಂದಿ ಪಾಮರರ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಗಿಂತ ಪಂಡಿತನೊಬ್ಬನ ಅಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುವುದು ಅಗತ್ಯ.” ‡

---

† "An aerie of children that cry out on the top of questions and are most tyranically clapped forth"
Ibid

‡ Be not too tame neither, but your own discretion be your tutor: suit the action to the word the word to the action; with this special observance ; that you overstep not the modesty of nature : for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now was and is, to

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದ ಹೊಸ ವಿಧಾನದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅತಿರೇಕವಿಲ್ಲದ, ಸ್ವಭಾವೋಚಿತವಾದ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಸಿ ಅಂಗಚಲನೆ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆ– ಇವು ಈ ಹೊಸ ವಿಧಾನದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ತರುವಾಯ ಅವನ ಮಾರ್ಗಾವಲಂಬಿಗಳಾದ ನಟರು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಆಧುನಿಕ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನದ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದರೆಂದು ಐರೋಪ್ಯ ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಐತಿಹಾಸಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಭರತ – ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳುವ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಹೊಸದಾಗಿ ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ವಾಚಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಗ್ರಹಿಸಿರಬಹುದು. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಅತಿರೇಕವಿಲ್ಲದ ಅಂಗಚಲನೆ, ಲೋಕವಾರ್ತಾನುಗುಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಸ್ವಭಾವ ಸಹಜವಾದ ಅಭಿನಯ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನದಂತೆ ಭರತನ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

---

hold, as it were, the miror up to nature ; to show virtue her own feature, scorn her own immage, and the very age and body of the time his form and presure. Now this overdone or come tardy of though it make the skillful laugh, cannot but make the judicious grieve : the censure of the which must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others.

Hamlet Act 3, Sc. 2

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ದೊರಕುವ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಸೂತ್ರಗಳು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ನಮಗೆ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿ ದೊರಕುವುದು ೧೭೧೦ರಲ್ಲಿ ಗಿಲ್ಡರ್ ಎಂಬಾತನು ಬರೆದ "The Life of Thomas Betterton" ಎಂಬ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ. ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಆಂಗ್ಲ ನಟರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಲ್ಲಿ ಥಾಮಸ್ ಬೆಟರ್‌ಟನ್ನನು ಮೊದಲಿಗನೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಲು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನಿಂದ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಜೋಸೆಫ್ ಟೈಲರ್ ಎಂಬ ನಟನು ಥಾಮಸ್ ಬೆಟರ್‌ಟನ್ನನಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ಗುರುವಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಈಗಲೂ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಖ್ಯಾತ ನಟನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಗಿಲ್ಡರನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಟನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜನರು ಯಾವ ರೀತಿ ವರ್ತಿಸುವರೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವಗಳು, ಆವೇಶಗಳು, ದೃಷ್ಟಿ, ಅಂಗಚಲನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುವು.

"ಚಂಚಲವಾಗಿ ತಿರುಗುವ ಕಣ್ಣುಗಳು ಚುರುಕಾದರೂ ಕುಚೋದ್ಯದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆಂಪೇರಿದ ಮುಖ ಕೋಪ ಆತುರಗಳಿಗೆ ಗುರುತಾಗಿದೆ. ಕಾಂತಿಯಿಲ್ಲದ ಜಡವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳು ಆಲಸಿಕೆ, ಮಂದ ಬುದ್ಧಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

"ಉರಿಯುವ ಕೆಂಪಾದ ಕಣ್ಣುಗಳು ಕೋಪವನ್ನೂ, ಶಾಂತವೂ ಸೌಮ್ಯವೂ ಆದ ಕಣ್ಣುಗಳು ಉದಾರತೆ, ಸಂತೋಷಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

"ತಲೆಯನ್ನು ಓರೆಯಾಗಿ ತಗ್ಗಿಸುವುದು ದುಃಖ ಸೂಚಕ; ತಲೆಯೆತ್ತಿ ಆಡಿಸುವುದು ಅಹಂಕಾರದರ್ಪಗಳಿಗೆ ಗುರುತು; ವಿಜಯ, ಸಂತೋಷಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

"ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಟಿ ದರ್ಪ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಲಜ್ಜೆ ಸರಳತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸುವುದು ಉಪೇಕ್ಷೆ, ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಬೇಸರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು.

"ಒಂದು ಕೈಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚುವುದು ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ."

ರಸಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಭರತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮುಂದೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದೆ.

"ಇಷ್ಟಜನ ವಿಯೋಗ, ವೈಭವನಾಶ, ಅವಬಂಧನ, ದುಃಖಾನುಭವಾದಿ ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ಶೋಕರಸ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು. ಅದರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಶ್ರುಪಾತ, ವಿಲಾಪ, ವಿವರ್ಣತೆ, ಸ್ವರಬಂಧ, ತಪ್ತಗಾತ್ರ, ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದು, ಕ್ರಂದನ, ದೀರ್ಘಶ್ವಾಸ, ಜಡತೆ, ಉನ್ಮಾದಾದಿ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ತೋರಬೇಕು. ಅಳುವು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿರುವುದು. ಆನಂದದಿಂದಲೂ ಅಳು ಬರುವುದು, ದುಃಖವಾದಾಗಲೂ ಅಳುಬರುವುದು, ಈರ್ಷೆಯಿಂದಲೂ ಅಳುವುಂಟಾಗುವುದು. ಆನಂದದಿಂದ ಅಳುವು ಬಂದಾಗ ಕಪೋಲವು ವಿಕಸಿತವಾಗಿ ರೋಮಾಂಚವಾಗಿರಲು ಅಶ್ರುವು ಕಣ್ಣಿನ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವುದು. ಅದನ್ನು ಆನಂದಾಶ್ರುವೆಂದರಿಯಬೇಕು. ಕಣ್ಣುತುಂಬ ಕಂಬನಿಯು ತುಂಬಿ, ಶರೀರವು ಅಸ್ವಸ್ಥವಾಗಿ, ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗಿ ಅಳಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅದು ದುಃಖಮೂಲಕ ಶೋಕವೆಂದರಿಯಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯ ತುಟಿ ಮತ್ತು ಗಂಟಲು ಸ್ಫುರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ, ಶಿರವು ಕಂಪಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ, ಹುಬ್ಬುಗಳು ಗಂಟಿಕ್ಕಿ, ದೃಷ್ಟಿ ಸಂಕುಚಿತವಾದಾಗ ಆ ಶೋಕ ಮತ್ಸರಜನ್ಯವಾದುದೆಂದು ಅರಿಯಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಯರೂ ನೀಚ

ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜನರೂ ಸಂಕಟ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದಾಗ ಅಳುವರು. ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು.

" ಅಪಮಾನ, ಕಲಹ, ವಿವಾದ, ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದ ಕ್ರೋಧ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು. ಮೂಗು ಅರಳಿಸುವುದು, ಕಣ್ಣು ಕೆರಳಿಸುವುದು, ತುಟಿ ಕಚ್ಚುವುದು, ಗಂಟಲು ಸ್ಫುರಿಸುವುದು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅನುಭಾವ ಗಳಿಂದ ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಬೇಕು............

" ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ನಡುಗಿಸುವುದು, ಹೃದಯ ಬಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬಾಯಿ ಒಣಗುವುದು, ನಾಲಿಗೆ ತೊದಲುವುದು, ಬೆವರು ಬರುವುದು, ಶರೀರವು ನಡುಗುವುದು, ಸ್ವಪ್ರಾಣ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಓಡುವುದು, ಕೂಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಭಯವನ್ನು ತೋರಬೇಕು. (ಶ್ರೀ. ದ. ಕೃ. ಭಾರದ್ವಾಜರ ಅನುವಾದ, ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪುಟ ೬)

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಗಮನೀಯಾಂಶ ವೆಂದರೆ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಅಭಿನಯ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೂ ಭರತನ ಅಭಿನಯ ಸೂತ್ರ ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಈ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನ ಮಾರ್ಗಾವಲಂಬಿಗಳಾದ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಶಾರದಾತನಯ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನು ವಾದಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭರತಮುನಿಯಿಂದ ಶಾರದಾ ತನಯನವರೆಗೆ (೧೩ ನೇ ಶತಮಾನ) ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆ ತರುವಾಯ ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಯಿತಾದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಾಟ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆಯ ಗುರುತಾಗಿ ವಿಶ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ. ನಾಟ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ, ಪ್ರಕಟನ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮುಂದಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುವುದು

ಅವಶ್ಯಕ. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಿರುವ ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗಲಾರದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಮುದ್ರೆ, ಗತಿ, ಚಾರಿ ಮುಂತಾದವು ನೃತ್ಯ ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಆಗತ್ಯವಾದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಆ ಭಾವನೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ನಂದಿಕೇಶ್ವರಮತ, ಕೋಹಳೀಯ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿವೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ, ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಶಾರದಾತನಯ ಮುಂತಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಐರೋಪ್ಯರಂಗದ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲವೆಸ್ಕಿ, ಮೆಯಿರ್ ಹೋಲ್ಡ್, ಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ಬರ್ಗ್ ಮುಂತಾದವರು ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಗೌರವ ಕೊಟ್ಟು ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವಾಗ ಭಾರತೀಯರಾದ ನಾವು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ಅಪರಾಧವಲ್ಲವೇ ?

ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ – ಲೋಕಧರ್ಮಿ

ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗಚಲನೆ, ಮುಖಭಂಗಿ, ಸ್ವರಭೇದ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ನಟನ ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವನೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದೆ. ನಟನಲ್ಲಿ ಈ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಮಾನಸಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಹಜವಾದ ವಿಧಾನ; ಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುವುದು ಸಹಜವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು

ಗೌಣ, ಎರಡನೆಯು ವಿಧಾನ ಮುಖ್ಯ. ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯು ವಿಧಾನ ಮುಖ್ಯ, ಮೊದಲನೆಯುದು ಗೌಣ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತ ವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ.

ನಟನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ರಸಭಾವಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಲು "ಸ್ವರೂಪಾ ಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿ" (ನಟನು ತಾನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೇ ತಾನೆಂಬ ಭಾವನೆ)ಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು "ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನ"ದಲ್ಲಿ ಶಾರದಾತನಯನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸತತವಾದ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಈ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ- ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶಾಪ, ಕ್ಲೇಶ, ವಿಪತ್ತು, ಇಷ್ಟ ಜನರ ವಿರಹ, ಧನನಾಶ ಇವು ಕರುಣಾರಸದ ವಿಭಾವಗಳು; ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದು, ಮುಖ ಬೆಳ್ಳಗಾಗುವುದು, ದೀರ್ಘನಿಶ್ವಾಸ, ಕಂಪನ ಇವು ಅನುಭಾವಗಳು; ಉದಾಸೀನತೆ, ಶಾಂತಿ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಭಯ, ವಿಷಾದ, ದೈನ್ಯ, ವ್ಯಾಧಿ ಮುಂತಾದವು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು. ಈ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಟನು ಕರುಣಾರಸವನ್ನು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದ ರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯ ಭಾವವುಂಟಾಗುವುದು. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಭಾವವು ಕಾರಣವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಅನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿ, ಭಾವಗಳು ತಲೆ ದೋರುವವು. ಆದರೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೀಗಲ್ಲ ರಾಮನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ನಟನು ರಾಮನಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಸೀತಾಪಹರಣ, ವಿಯೋಗ ಮುಂತಾದ ವಿಭಾವಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದ ರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಅನುಭಾವಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಲೆ ದೋರುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಶ್ರುಪಾತ, ದೀರ್ಘ ನಿಶ್ವಾಸ, ಕಂಪನ, ಚಿಂತೆ, ದೈನ್ಯ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಅದಕೆ

ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳು ನಟನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಬೇಕಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ನಟನಿಗುಂಟಾದಾಗ ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ಅವಾಸ್ತವ ವಿಭಾವಗಳು ನಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು, ತಾವಾಗಿಯೇ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ನಟನು ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿದಾಗ ಎಂತಹ ಸಂನಿವೇಶವಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ, ಅಭಿನಯಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವನು.

ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನಗಳು

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿ ನಟನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವ ಗ್ರಹಣ ಅಗತ್ಯವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನಗಳು. ತೋಟದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಹೂವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರ ಪರಿಮಳ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣು ಮೂಗುಗಳಿಗುಂಟಾದ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೂವಿಲ್ಲದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೇ ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿ. ಈ ಮನೋಭಾವನೆ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದರೂ ನಟನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯರು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ನೋಡಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸ್ವಭಾವ ಗ್ರಹಣ. ಇದು ಕೂಡ ನಟನಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದು. ನೋಡಿದುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿಯಿಂದಲೇ.

ನಟನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕೆಲವು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವಸ್ಕಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅಂಗಿ ಚಲ್ಲಣ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಬೆತ್ತವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಿರುಗಾಡಲು ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಸಾರಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಉಡುಪು ಬೆತ್ತಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿ. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಶಕ್ತನಾದ ನಟನು ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆಯೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯ್ಯ

ಈ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಬೇಕೆಂದ ಮೇಲೆ, ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಭಾವೋದಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಎಷ್ಟೊಂದು ಏಕಾಗ್ರತೆ ಆವಶ್ಯಕವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಟನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗಬೇಕಾದರೆ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಈ ಚಿಂತನೆ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು ತಾನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಕುರಿತದ್ದು. ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಇಚ್ಛಾನುವರ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಆತ್ಮ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ಮೇಲೆಯೇ ನಟನು ಪಾತ್ರಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಆತ್ಮಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಚಿಂತನೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಆತ್ಮ ಚಿಂತನೆ

ನಟನ ಆತ್ಮ ಚಿಂತನೆ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸಬೇಕು. ಕಾಲ ದೇಶ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾನವನ ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಭಾವನೆ, ಚೇಷ್ಟೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಠಣದಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧವಾದ ಜ್ಞಾನವುಂಟಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಆ ಜ್ಞಾನ ಮಾತ್ರವೇ ನಟನಿಗೆ ಸಾಲದು. ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲು ನಟನು ಶಕ್ತನಾಗಬೇಕು. ದಿವಂಗತ ಕೈಲಾಸಂಯವರು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಮಾತು ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದೆ. "ಮಗು, (ತನಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಮಗು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅವರ ಸಂಪ್ರದಾಯ) ನಾನೊಬ್ಬ ಸೂತನೋ ನಿಷಾದನೋ ಆಗಿ ಭಾರತ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಿಸಿದ್ದು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಎಲ್ಲೋ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ನೋಡಿರಬೇಕು. ಅದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಭಾವ, ಭಾಷೆ, ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ ಘಟನೆಗಳು ಅವರ ಮನೋಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ರೂಪ ತಾಳಿ

ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟು ತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಕರ್ಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಭರತಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ಅಭಿನಯಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಜ್ಞಾನವೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ನಟನಿಗೆ ದೊರಕಬೇಕು. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪೂರ್ವ ಗೌರವವು ಪುನಃ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ಸಮಾನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಚೀನಾ ಜಪಾನ್ ಮುಂತಾದ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಂತೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್, ರಷ್ಯಾ, ಅಮೇರಿಕಾ ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ನಮ್ಮ ನಟರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕ.

ಆಂಗಿಕ ಸಾಧನೆಗಳು

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಸೇರು ತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ತಾರ, ಮಂದ್ರಭೇದಗಳೂ, ರಸಭಾವ ಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವೂ "ಕಾಕು" ಎಂದು ಕರೆ ಯಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಉದ್ದೇಶ ಸುಂದರವಾದ ದೇಹ ಮತ್ತು ಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಕಂಠವನ್ನು ಪಡೆಯು ವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಭಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ ದೇಹ ಕಂಠಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವ್ಯಾಯಾಮ, ಖಡ್ಗವಿದ್ಯೆ, ನಾಟ್ಯ, ಜಾನಪದ ಕುಣಿತಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯಾಯಾಮ ಶಿಕ್ಷಣ ನಟರಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕ ವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಟನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಾತಾಡುವುದು, ಅಭಿನಯಿಸುವುದು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಗದಾ, ಖಡ್ಗ ಮುಂತಾದ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭರತನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆ, ಉಚ್ಚ, ದೀಪ್ತ, ಮಂದ್ರ, ನೀಚ, ದ್ರುತ, ವಿಲಂಬಿತ ಎಂದು ಆರು ಬಗೆಯಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ವಿಸ್ಮಯ, ಕಲಹ, ಆಕ್ಷೇಪ, ವಿವಾದ, ದರ್ಪ, ನಿಂದೆ ಮುಂತಾದ ರೂಕ್ಷ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚ ಮತ್ತು ದೀಪ್ತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ನಿರಾಶೆ, ವೈರಾಗ್ಯ, ಗ್ಲಾನಿ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ದೈನ್ಯ, ಆವೇಶ, ವ್ಯಾಧಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರನೀಚ ಸ್ವರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುವು. ಸಹಜ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರ, ನೀಚ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಲಜ್ಜೆ, ರಹಸ್ಯ, ಮದನ ತಾಪ, ವಿಚಾರ, ವಿತರ್ಕ, ಅಸೂಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ದೃತ ವಿಲಂಬಿತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಭಾವ ವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗಿಂತ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಭರತನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಾತ್ವಿಕ ಸಾಧನೆಗಳು

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಸಾಧನೆಗಳಿಗಿಂತ ಈಗ ವಿವರಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಾತ್ವಿಕ ಸಾಧನೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ನಟನು ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಆಂಗಿಕ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಭಾವ ವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ದೇಹ ಕಂಠಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಟನು ಧರಿಸುವ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೇ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಹತೋಟಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಈ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ಮೂಗು ಮುಂತಾದ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಗೊತ್ತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಹತೋಟಿ ಅಥವಾ ಸಂಯಮ; ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಧನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಕೆಲವು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

ಒಂದು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರವನ್ನೋ ದೃಶ್ಯವನ್ನೋ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಎವೆ ಇಕ್ಕದೆ ನೋಡುವುದು. ಅನಂತರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟು ಪೂರ್ವ ಸ್ಮೃತಿಯಿ

ಸಹಾಯವನ್ನು ಆದರ ವಿವರಗಳು ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗಿ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟಾದ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಪುನಃ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೂವಿನ ವಾಸನೆ ಹಿಡಿದು ಅನಂತರ ಹೂವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪರಿಮಳ ಮೂಗಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಪುನಃ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಮಧುರ ಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅನಂತರ ನೀರವವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಆ ಗೀತ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಭಾವಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಪುನಃ ಅನುಭವಿಸುವುದು. ಹಿಂದೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಅವಾಸ್ತವವಾದ ರೂಪ ರಸ ಗಂಧಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತೋರುವಂತೆ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದ ನಟನು ರಂಗದಮೇಲೆ ತಾನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕೃತಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವೆಂದೇ ತಿಳಿದು, ಕೃತಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವದಂತೆಯೇ ಭಾವಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಅನುಭವಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಅಭಿನಯದ ಪರಾಕಾಷ್ಟೆ. ಭಾವಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿ ಶಾರದಾತನಯನು ಇಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಕಂಡಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ:—

ಯದಾಹ್ಯರ್ಥ ಕ್ರಿಯಾ ಕಾರ್ಯ ಸಮರ್ಥಾ ರಾಮಧೀರ್ನಟೇ
ತದಾನೀಂ ಬಾಧಕಾಭಾವಾತ್ ತಸ್ಯಸಮ್ಯಕ್ತ್ವ ಮುಚ್ಯತೇ
ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಃ ತದ್ರಸಾವಿಷ್ಟಾ, ನಟೇ ಸಮ್ಯಕ್ ಪ್ರಯೋಕ್ತರಿ
ಯತ್ತಥೋರ್ಥ ಕ್ರಿಯಾಕರ್ಮಿ ಸಮರ್ಥಾ ರಾಮಧೀರ್ನಟೇ
ಏವಂ ರಸನಾಮುದಯಃ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯ ಬುದ್ಧಿತಃ
ದರ್ಶಿತೋಭರತ ಪ್ರೋಕ್ತಃ.....................
ಶಿವಾಗಮಜ್ಞೈರಥೋಯ ಮೇವಮುಕ್ತಃ ಪುರಾತನೈಃ
ಕಲೋತ್ಕಲಿತ ಚೈತನ್ಯೋ ವಿದ್ಯಾದರ್ಶಿತ ಗೋಚರಃ
ರಾಗೇಣರಂಜಿತಶ್ಚಾಯಂ ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿಕರಣೈರ್ಯುತಃ
ಮಾಯಾದ್ಯವನಿ ಪರ್ಯಂತಂ ತತ್ವಭೂತಾತ್ಮನಿಸ್ಥಿತಂ
ಭುಂಕ್ತೇಭೋಗಸ್ಥಿತಾನ್ ಭೋಗಾನ್ ಭೋಗ್ಯೈಕ ರಸಿಕಃ ಪುಮಾನ್

ಪ್ರೇರಕತ್ವೇನ ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿ ಕರಣಾನಾಂ ಪುನಃ ಪುನಃ
ಉಪಕುರ್ವಂತಿ ಸತ್ವಾದಿ ಗುಣಾಸ್ತೇ ತತ್ರ ತತ್ರತು

—(ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನ ; ದ್ವಿತೀಯಾಧಿಕಾರ)

"ರಾಮನ ಪಾತ್ರ ಧರಿಸಿದ ನಟನಲ್ಲಿ "ಈಗ ನಾನು ರಾಮನು" ಎಂಬ ಭಾವನೆ – ಮಾತು, ಚಲನೆ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಧನೇನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ನಟನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯಿಸುವ ರಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ನಿಮಗ್ನರಾಗಿ ನಟನ "ನಾನು ರಾಮನು" ಎಂಬ ಭಾವನೆ – ಅವನ ಮಾತು ಚಲನೆ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ನಟನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವುಂಟಾಗುವದೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರಾದ ಶಿವಾಗಮಜ್ಞರು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯಿಂದ ಚಿಗುರಿದ ಚೈತನ್ಯವುಳ್ಳವನೂ, ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಸಮ್ಯಗ್ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದವನೂ ಆದ ರಸಿಕನಾದ ಪುರುಷನು ಮಾಯಾದಿ ಅವನಿಪರ್ಯಂತವಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧ್ಯಾದಿಕರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಜಸ್ಸತ್ವಾದಿ ಗುಣಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ."

ಶಿಕ್ಷಣದ ಆವಶ್ಯಕತೆ

ನಟವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆ ಪಡೆಯಲು ಕ್ರಮವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೆಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಅಮೆರಿಕಾ, ರಷ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವ ವಿದ್ಯಾಶಾಲೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಖೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ರಷ್ಯದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿದ್ಯಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಡುವ ಪಾಠಪ್ರವಚನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

"ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕೆಲಸಗಾರರಲ್ಲಿ ಚತುರನಾದವನನ್ನು ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನೇ ಆರಿಸಿ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತಗಲುವ ಖರ್ಚನ್ನು ಕಾರ್ಖಾನೆಯೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದಾದ "ಕೆಮರ್ನಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಟೆಕ್ನಿಕಂ" (Kemarny Theator Tecnicum) ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಗೆ ಅವನನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಮುಂದೆ ಕಂಡಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲ ವರ್ಷ:—ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಬೇರೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ದಿನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಮಾತ್ರ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜೆ ೫ ಗಂಟೆಗೆ ತರಗತಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ನೃತ್ತ (Ballet dancing) ವ್ಯಾಯಾಮ, ಅಂಗ ಪಾಟವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ದೊಂಬರಾಟಗಳು, ಕತ್ತಿಸಾಧನೆ ಇವು ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಗಸೌಷ್ಟವ ಮತ್ತು ಲಘುತ್ವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶ. ಮೇಲಿನ ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಪೂರ್ಣಕೌಶಲ ಪಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಈ ಸಾಧನೆ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಸೌಷ್ಟವವೂ ನಯಲಘುತ್ವಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯ ವರ್ಷ:—ಎರಡನೆಯ ವರ್ಷ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಬೇರೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದಿನವೆಲ್ಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾ ಇಲಾಖೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಷದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾದವರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಈ ತರಗತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲ ವರ್ಷದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಜನ ಮಾತ್ರ ಎರಡನೆ ವರ್ಷ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ರಷ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ, ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಧ್ವನಿಯೋಜನೆ, ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಗುಂಪಾಗಿ ಹಾಡುವುದು, ಪ್ರಸಾಧನ (make up) ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಇವುಗಳೂ, ಮೊದಲ ವರ್ಷ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಪಾಠಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕೆಮರ್ನಿ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವ

ವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಎರಡನೆಯ ವರ್ಷದಿಂದಲೆ. ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಂಗಚಲನೆಗಳ ಸಂಯಮದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಈ ವರ್ಷ ಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೂರನೆಯ ವರ್ಷ:—ಮೇಲಿನ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಪಾಠಗಳು ಮುಂದುವರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮೂಲಿಯರ್ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಭಾಷಣಗಳನ್ನೂ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವು ಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಶಿಕ್ಷಣ ಈ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಟಾನಿಸ್ ಲವೆಸ್ಕಿಯ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ನಟನಿಗೆ ತಾನು ಧರಿಸಿದಪಾತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಸ್ವರೂಪಾಶ್ರಯಬುದ್ಧಿ ಹುಟ್ಟಲು ಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ವರ್ಷ:—ನಾಲ್ಕನೆಯ ವರ್ಷ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯದ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ದೇಶದ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ, ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ, ಸಂಭಾ ಷಣೆಗಳ ಧ್ವನಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅನುಭವಿಸಿ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಜೀವಂತ ವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಟರನ್ನು ತರಬಿಯತ್ತು ಮಾಡಲು ರಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸ ಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನ ರಂಗ ಕಲೆಯ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಅಮೇರಿಕಾ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಾಪಕ ವಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಲ್ಪಡುತ್ತಿಲ್ಲ; ಆದರೂ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆ, ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ಯ, ವ್ಯಾಯಾಮ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುವುದು ನಟನಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ರಷ್ಯಕ್ಕೂ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಖೆಗಳಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದುವು. ದಿವಂಗತ ವರದಾಚಾರ್ಯರು, ಮಹಮದ್ ಪೀರ್, ಶ್ರೀಗಳಾದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ನಾಟಕರತ್ನ ವೀರಣ್ಣನವರು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯದಿರುವುದು ನಾಡಿನ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ.



ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ

"ಬಾರಯ್ಯ, ಅಭೀ. ಹರಟೆಗೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂದು ಶತಪಥ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ನೀನು ಬಂದದ್ದು ಸಂತೋಷವಾಯಿತು."

ನನ್ನ ಮಿತ್ರರಾದ ಸ್ವನಾಮಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ನನ್ನನ್ನು ಆದರ ದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಸೋಫಾದ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಸಿಗರೇಟ್ ಸೇದಲು ಕೊಟ್ಟರು.

ನಾನು: (ಸಿಗರೆಟ್ಟನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು) ಇದೇನಯ್ಯ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಪ್ರತಿ ದಿನ ಬ್ರ್ಯಾಂಡ್ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಯಲ್ಲ?

ವಿಮರ್ಶಕ: ಯುದ್ಧಕಾಲ. ಏನು ಮಾಡುವುದಪ್ಪ. ಅಂಗಡಿಯವನು ಕೃಪೆಮಾಡಿ ಏನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನ ಸೇದುತ್ತೇನೆ. ನಗರದ ಸಮಾ ಚಾರವೇನು?

ನಾನು: ಮತ್ತೇನಿದೆ? ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರದ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವ. ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾ ನಿಮ್ಮ ಹತ್ತಿರ ಬಂದೆ. ಸಿನಿಮಾಗಳ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತಾಯಿತು.

ವಿಮರ್ಶಕ: ಏಕೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವೆ? ನಾಟಕವೇಕಪ್ಪ ಹಾಳಾಗು ವದು? ಈಗ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೆಲಸ ನಾಟಕದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರೆಸುವದೇ ಅಲ್ಲವೇ?

ನಾನು: ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ನಾಟಕ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಇವೆರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ವಿಮರ್ಶಕ: ಹಾಗೆ ಹೇಳುವದು ಸರ್ವಥಾ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗ ದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದ್ದರೂ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಕಥೆ, ಸಂವಿಧಾನ, ನಟ

ನಟಿಯರು, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲಾ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ.

ನಾನು : ಇತಿಮಿತಿಗಳೆಂದರೇನು ?

ವಿಮರ್ಶಕ : ಮೇಲ್ಕಂಡ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಇತಿಯೆಂದು ಕರೆಯೋಣ. ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಪರಿಮಿತಿಯೇ ಮಿತಿ. ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಫೋಟೋ ಹಿಡಿದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರವಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಈಗಲೂ ಆ ಭಾವನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸವಾಕ್ ಚಿತ್ರವು ಮೊದಲು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ತೆಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗಲೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಗತಿ ಈ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಹೊರಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವದೋ ಅಲ್ಲಿಂದ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಗತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾನು : ಅಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೊನೆಮಾಡಿ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕೇ ?

ವಿಮರ್ಶಕ : ಅದಲ್ಲ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟಕವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಪರಮಾವಧಿಯೊಂದಿರುವುದಲ್ಲವೇ ? ಎಂತಹ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಗಳಾದ ನಟರಾಗಲಿ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶಕರಾಗಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದುವರೆಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಈ ಪರಮಾವಧಿಯೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನತೆ ಮತ್ತು ಅಂತರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರದಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ.

ನಾನು : ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದರೇನು ?

ವಿನು: ರಷ್ಯ್ಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಪುಡೋವ್ಕಿನ್ ಎಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಕಂಡಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

"ವಾಸ್ತವಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯ ಫಲಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿ ಎನ್ನುವರು" ಈ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಕುಶಲನಾದ ಕಲೆಗಾರ ಮತ್ತು ಅವನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ವಸ್ತು ಇವೆರಡರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿ ಪೂರೈಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಬೇಕಾಗುವನು. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಕಲೆಗಾರ, ಕೃತಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಮೂರು ಅಂಗಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇದು ಅನ್ವಯಿಸುವದೆಂದು ಪುಡೋವ್ಕಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇತರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದ ಪತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವದೋ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

" ಆಪರಿತೋಷಾದ್ವಿದುಷಾಂ ನ ಸಾಧುಮನ್ಯೇ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಜ್ಞಾನಃ " ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೇಳಿರುವುದರ ಅಂತರಾರ್ಥವೂ ಇದೇ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿರುವ ನಾಟಕವು ಎಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸುವದೇ ಹೊರತಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಸಂಸ್ಥೆ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅದರ ಮೊದಲ ಪರಿಮಿತಿ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜನ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿಸಿದರೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂತಹ ಒಂದು ನಗರದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ೫೦ ರಿಂದ ೧೦೦ರ ವರೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಾಗುವದು. ನಟರು ಎಷ್ಟೇ ಕುಶಲರಾಗಲಿ ಅಭಿನಯದ ಅಂತಸ್ತು

ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಾವ ದೊಂದು ನಾಟಕಾಭಿನಯವೇ ಆಗಲಿ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾಗುತ್ತ ಬಂದು ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಬಳಿಕ ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕವು ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಅಭಿನೇತೃಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಳೆಯದಾದ ಮೇಲೆ ಕೊಡಲು ಶಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಒಂದು ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿರಬಲ್ಲ ಪರಮಾವಧಿ ಒಂದು ನೂರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಂದರೆ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

"ಅದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಇತರ ಭಾಗಗಳ ಕನ್ನಡಿಗರು, ನೆರೆಹೊರೆಯ ಆಂಧ್ರ ತಮಿಳು ದೇಶಗಳವರು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಮೊದಲು ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನು ಸರಂಜಾಮುಗಳ ಸಮೇತ ಆ ಆ ಪ್ರಾಂತಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಾಭಿನಯದ ಅಂತಸ್ತು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಆಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಯೋಗ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವದು.

ನಾನು: ನಾಕಟಶಾಲೆಯ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ತೊಂದರೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಬಹುದಲ್ಲವೆ ?

ಏಸು: ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಟನ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೇಳಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯಿದೆ. ನಾಟಕಮಂದಿರವು ದೊಡ್ಡದಾದಂತೆಲ್ಲಾ ನಟನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ನೋಡಿ ಕೇಳುವಂತೆ ತನ್ನ ಅಂಗ ಚಲನೆ, ಮುಖಭಂಗಿ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದರಿಂದ ಅಭಿನಯ ನೈಪುಣ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳ ಸಹಜತೆಯೂ ನಷ್ಟವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ದಕ್ಷರಾದ ನಟರು ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂತಸ್ತು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದು ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾನು : ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷ ಹೇಗೆ ಪರಿಹರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ?

ವಿಮು : ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗುಣ ಚಿತ್ರವು ತಯಾರಾಗುವಾಗಲೆ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಒಂದೊಂದು ಭಾಷಣವೂ ಅನೇಕ ಸಾರಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟು, ಅಭಿನಯ, ಮುಖಭಂಗಿ, ಧ್ವನಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಆ ಆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಟಿಸಲು ನಟನು ಶಕ್ತನಾದಾಗ ಧ್ವನಿಗ್ರಾಹಕನು, ಛಾಯಾ ಗ್ರಾಹಿಯು ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು, ಯಾಂತ್ರಿಕರು ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂ ನಟನು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ದೃಶ್ಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಪಡಬೇಕಾದರೆ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ಸಾರಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ರೀತಿ ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದಮೇಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಚಿತ್ರ ಸಂಪಾದಕನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕುಳಿತು ಅಭಿನಯ ಕಥಾಸೂತ್ರ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ತಯಾರ್ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಅದರಿಂದ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ದೇಶಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಹಂಚುತ್ತಾರೆ. ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಯಂತ್ರಸಾಧನಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿದ್ದರೆ – ಹಾಗೆ ಮಾಡುವದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ – ಚಿತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಒಂದೇ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ನಾನು : ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲವೇ ?

ವಿಮು : ನಟನು ನುರಿತವನಾದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವನು.

ನಾನು : ಹಾಗಾದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಸುಲಭವಾದರೂ ಅನುಭವಸ್ಥರಲ್ಲದವರಿಗೆ ಕಷ್ಟವೆಂದು ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ ?

ವಿಮರ್ಶಕ: ಹೌದು. ಅದರ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೇ. ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತಿಗೆ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡಬಿಡದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು "continuity" ಅಥವಾ ಕಥಾಸೂತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯೋಣ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಟರಿಗೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಬಂಧವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದಂತೆಲ್ಲಾ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿ ನಟನಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕವೊಂದು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವಾಗ ಕಥೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಗಂಭೀರವಾದಂತೆಲ್ಲಾ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಸ್ಪರ ಅನುಭಾವವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಬಂದು ಕೊನೆಯ ಗಂಭೀರತಮ ದೃಶ್ಯ ಬಂದಾಗ ನಟರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಲ್ಲೀನರಾಗುವದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಲ್ಲವೇ? ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ನಟನಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಈ ಬಗೆಯ ಉತ್ತೇಜನವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಾಟಕದಂತೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಥಾಸೂತ್ರದ ಅನುಕ್ರಮದಂತೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆ, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ, ಕಾಲಮಾನ, ನಟನಟಿಯರ ಸೌಕರ್ಯ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತಗಲುವ ಖರ್ಚು ಇವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ತುಣುಕುಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕಥಾಸೂತ್ರದ ಅನುಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೆಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದಂತೆ, ಕಥಾಸೂತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾನುಭಾವದ ಉತ್ತೇಜನ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭಾವಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನಟನು ತನ್ನ ಆತ್ಮಾನುಭವ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಇದು ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಅನಾನುಕೂಲ. ಇದನ್ನು ದಾಟಲು ಅವನು ಶಕ್ತನಾದಾಗ ನಾಟಕಾಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರಾಭಿನಯವು ಅವನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುವದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡಿ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಭಾವ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಸ್ಫುಟ

ವಾಗಿಯೂ ಮಾಡುವದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಯ ಮತ್ತು ಸಂಯಮಕ್ಕೆ ಲೋಪವುಂಟಾಗಬಹುದು. ಚಲನ ಚಿತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕಷ್ಟವಿರುವದಿಲ್ಲ. ನಟನು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತಮವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಿಯು, ಧ್ವನಿ ಸಂಯೋಜಕನು ನಟನ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಶಾಶ್ವತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳು. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ.

ನಾನು : ಅದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದೇ ?

ವಿಮ : ಈಗ ನೋಡು, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳು ನಡೆದ ಕತೆಯನ್ನು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವದು ಈಗಿನ ಪದ್ಧತಿ. ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಂಟೆ ಮಾತಾಡಿಸಿ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಕಾಲದ (time and space) ಪರಿವರ್ತನೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಾಗಲಿ, ಭಾವಾನುಭವವಾಗಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕವಿಯು ನಾಟಕವನ್ನು ಅಂಕಗಳಾಗಿ, ಅಂಕಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುವನು. ಕಾಲದ ವ್ಯತಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೋರಿಸುವದೇ ಈ ವಿಭಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ಥಾನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ದುಷ್ಯಂತನು ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಾ ರಥದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಜಿಂಕೆ ವಾಯುವೇಗದಿಂದ ತಪೋವನದ ಪರಿಸರ ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಓಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇನ್ನೇನು ದುಷ್ಯಂತನು ಬಾಣಬಿಡುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಪಸ್ವಿಗಳು "ಇದು ಆಶ್ರಮ ಮೃಗ, ಕೊಲ್ಲತಕ್ಕುದಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ದುಷ್ಯಂತನು ಬಾಣವನ್ನು ಉಪಸಂಹರಿಸಿಕೊಂಡು ರಥದಿಂದಿಳಿದು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯಲು ತಪೋವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವಿಶಾಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಲಕರಣೆಗಳು ಬೇಕು. ಅವುಗಳಿದ್ದರೂ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶಕ್ಕಿಂತ ಕೃತಕತೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಕಾಣುವುದು. ಆದರೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಾಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧ ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನೂರಾರು ಮೈಲಿ ಹೋಗುವದು, ವಾರಗಟ್ಲೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೂ ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಧಾನ. ಪ್ರತಿ ದಿನ ಜೋಡಿಸಿ ಮತ್ತೆ ತೆಗೆದಿಡಬಹುದಾದ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನದ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರವು ಈ ರೀತಿ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದೆ.

ನಾನು : ಹಾಗೆ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಲು ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಸೌಕರ್ಯಗಳೇನು ?

ಮಿಮ : ಕ್ಯಾಮರಾ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗ್ರಹಣಯಂತ್ರ. ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಿಯಂತ್ರದ ಗಾಜನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಯಾವದೊಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ದೂರದಿಂದ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಸಮೀಪದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಭಾವವ್ಯಂಜಕತೆಯು ಪರಾಕಾಷ್ಠಕ್ಕೇರಿದಾಗ ನಟನ ಮುಖ, ಕಣ್ಣು, ತುಟಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವದೇ ಒಂದು ಅಂಗವನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ತೋರಿಸುವದೂ, ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹಾರುವುದೂ, ಮನೋವೇಗದಿಂದ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುವುದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಲೀಲಾಜಾಲವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು ; ಹಾಗೆಯೇ ಧ್ವನಿಗ್ರಾಹಕ ಯಂತ್ರವು ಭಾವದ ಅಸ್ಫುಟವಾದ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲುದು. ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಳನದ ನಯನಾಜೋಕುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲುದು. ಒಂದೇ

ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮುಖಾಂತರ ನಟನು ಕಲಾ ಕೌಶಲದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ನಾನು : ಹಾಗಾದರೆ ನಾಟಕದ ನಟರು ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ನಟರಾಗಬಹುದಲ್ಲವೇ ?

ವಿಮ : ಸಂದೇಹವೇನು ? ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಭಾರತೀಯ ನಟನಟಿಯ ರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿ ತವರೇ. ಕಾನನ್‌ಬಾಲಾ ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಯಾಗಿದ್ದಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ. ಈಗ ವಿಖ್ಯಾತ ರಾಗಿರುವ ನಟನಟಿಯರೆಲ್ಲರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದವರೇ. ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಹಜವಾದ ಪಾಠಶಾಲೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟ ನಟಿಯೂ, ಶಾಲೆ, ಕಲಾಪ್ರೇಮಿ ಅಥವಾ ಕಲೋಪಜೀವಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಚಲನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು. ನಿಬಂಧನೆಗೆ ಅಪವಾದ ವಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ನಟರಾದವರು ಕೆಲವರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಂತಹವರು ಕೇವಲ ಅಪರೂಪ. ವಯಸ್ಕರ ಅಕ್ಷರಾಭ್ಯಾಸದಂತೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣುವದು.

ನಾನು : ಅಂದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಉತ್ತಮ ವಾದ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಬಹುದೋ ?

ವಿಮ : ಭಾರತದ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದಿದ್ದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೀನು ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೇ ? ಚಂಡೀದಾಸ್, ಸೀತಾ, ರಾಜರಾಣಿ ಮೀರಾ ಇವು ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅವತರಣಗಳು. ವಿದ್ಯಾಪತಿ, ಚಿತ್ರಲೇಖಾ – ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಅಂತಸ್ತಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಈಚೆಗೆ ತಯಾರಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಮಾನಗಳಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಹತ್ತು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಪ್ರಯ ತ್ನಿಸಿದರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಐದು ಚಿತ್ರಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಮೊದಲು ಬರೆದ

ದ್ದಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಐದು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಅವರಿನ್ನೂ ಸಮರ್ಥರಾಗಿಲ್ಲ.

ನಾನು : ಏಕೆ? ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳೇ ತಯಾರಾಗಿಲ್ಲವೆ?

ವಿಮ : ಆಗಿವೆ. ಅಧ್ಮಿ, ಭರತಮಿಲಾಪ್, ಬಡೀ ದಿದಿ, ಅಧಿಕಾರ್, ದೇವದಾಸ್, ಮುಕ್ತಿ, ಅಪ್ನಾ ಘರ್, ಜವಾಬ್ – ಇವು ನಿಜವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ನಾನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಐದು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಲಾ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರ ಕಲಾ ಸರಸ್ವತಿ ಜಗತ್ತಿನ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಪಂಚರತ್ನಗಳನ್ನು ಹಡೆದು ಬಂಜೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ನಾನು : ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಚಾರ ಏನು ಹೇಳುವಿರಿ?

ವಿಮ : ವಾಣಿಜ್ಯಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಧನಾರ್ಜನೆಯ ಸುಳಿವಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಕಲೆಯನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಿಂದ ಓಡಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವಾಹಿನಿಯವರು ಸುಮಂಗಲಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಕಲಾದೇವಿಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದರು. ಮೊದಲನೆಯದೇ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಾಯಿತು.

ನಾನು : ಕನ್ನಡದಲ್ಲೋ?

ವಿಮ : ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಈಗ ತಾನೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ, ಅನುಭವ ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಕಲಾಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಅವರು ಈವರೆಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ವಿಮರ್ಶಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಒಂದೆರಡು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಭಾಷೆಗಳ ಯಶಸ್ವಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾಂಶವು ಗೋಚರವಾಗದಿರದು. ಈ ಕಲಾಕಿರಣಗಳೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ಆಶಾಜ್ಯೋತಿ! ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ!! ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪ್ರಸಾರದಿಂದ ಕತ್ತಲೆ ಕವಿದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬೆಳಗನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಬಲ್ಲ ಕಲಾಚೈತನ್ಯ!

ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಥೆ

ಮದ್ರಾಸಿನ ಒಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಹೊರಗಡೆ ನಾನು ಪುನಃ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಕಂಡದ್ದು. ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೇ "ಏನಯ್ಯಾ ಮಾತಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕೋದೆ ?" ಎಂದರು.

"ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕೋದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಸಂಗಡ ಮಾತಾಡಿದ್ದು" ಎಂದೆ.

"ಹಾಗಾದರೆ ನಿನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಸ್ವಲ್ಪ ಹುಷಾರಾಗಿರಬೇಕು."

ನಾನು ನಕ್ಕು "ಆ ದಿವಸ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇರತಕ್ಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಏನೋ ಹೇಳಿದ್ರಿ. ಅದೇ ವಿಚಾರ ಮಾತಾಡೋಣವೇ ?" ಎಂದೆ.

"ಆಗಬಹುದು."

ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಶಿಲಾಸನದಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೆವು.

"ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ "ಉತ್ತಮ" ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯಾಕೆ ತಯಾರಿಸಬಾರದು ?" ನಾನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ.

"ಯಾಕೆ ಮಾಡಬಾರದು ? ಅದೇ ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡಾ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಟರಿದ್ದಾರೆ. ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಲೇಖಕರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸಮಾವೇಶಮಾಡಬಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗ ಶಕ್ತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ತಯಾರಾದ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವದೇನು? ಚಿತ್ರದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು, ಒಬ್ಬ ನಟನ ಅಥವಾ ನಟಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು, ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಯೋಗ ನೈಪುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಗ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಿಂದೆಬೀಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಕಾರಣವೇನೆಂದು ಯೋಚಿಸಿದ್ದೀರಾ ?"

"ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಾರಣವೇನು ?"

"ಕತೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ತಮಿಳು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘಾಲೋಚನೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು

ತೋರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಕತೆಯೆಂದರೆ ನಟ ನಟಿಯರ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಾಹನ ಸೌಕರ್ಯ ಎಂದು. ಮ್ಯಾನೇಜರು ಕತೆ ಆರಿಸುವವನು, ಪ್ರಧಾನ ನಟಿಯ ಗಂಡ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವವನು, ಅಡಿಗೆಯವರು, ವಾದ್ಯಗಾರರು, ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯಲು ಬಂದ ಅತಿಥಿ ಅಭ್ಯಾಗತರು ವಿಮರ್ಶಕರು! ಈ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಫಲವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೆಡುತ್ತವೆ. ಕತೆಯನ್ನಾರಿಸುವುದು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು, ಗೀತಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲೆಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕೊಡುವದರಿಂದ ಕಲೆಯು ಅರಳುವುದು. ಇಲ್ಲವೆ ನಾಶವಾಗುವುದು. ತಮಿಳು ತೆಲುಗು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ನಟಿಯರ ಚುನಾವಣೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅವಿವೇಕವನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಕತೆಯನ್ನು ಆರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೋತನ, ಶಿವಕವಿ, ಬಾಲನಾಗಮ್ಮ ಇವು ಅದರ ನಿದರ್ಶಗಳು."

"ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೀವು ಕಾಣುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು?

"ನಿಧಾನವಾಗಿ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದರೆ ನೀವೇ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜನತೆ ಇವುಗಳೊಡನೆ ಆ ಕತೆಗಳು ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕುಗಳಂತೆ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿವೆ. ಪೋತನ ಆಂಧ್ರ ಮಹಾಕವಿ. ಅವನ ಭಾಗವತ ಆಂಧ್ರರಿಗೆ ನಿತ್ಯಪಠನೀಯ ಗ್ರಂಥ. ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಶಿವಕವಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ತೆಲುಗು ಸೀಮೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರೂ ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಜಿಯಿಂದ ಬಾಲನಾಗಮ್ಮನ ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕತೆಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ನೋಡಲು ಎಲ್ಲರೂ ಆಶಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಕಾಂಚನಮಾಲಾ, ನಾಗಯ್ಯ, ತ್ಯಾಗರಾಜ ಭಾಗವತರ್ ಮುಂತಾದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟನಟಿಯರು ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದರಂತೂ ಚಿತ್ರ ಮಂದಿರದ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಮುರಿಯುವುವು. ಕನ್ನಡಿಗರ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜನಜೀವನ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತಯಾರಾಗಿವೆ, ಬೆರಳು ಮಡಿಸಿ."

"ಏಕೆ? ಪುರಂದರದಾಸ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮರೆತಿರಾ?"

" ಕನ್ನಡಿಗರು ಅದನ್ನು ಮರೆತರೇ ಮೇಲು. ಅಂತಹ ನೀರಸವಾದ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಬಡಚಿತ್ರ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ತಯಾರಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳ ಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ಯಾವ ವಿಚಾರ ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ಒಂದು ಪದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವೆಂದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳ ಕೌಶಲದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ದಾಸಪಂಥದ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸ ಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅವರು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು."

" ಈಗ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಕನ್ನಡಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂತಹ ಮತ್ತೊಂದು ಕತೆಯನ್ನೇಕೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು ?"

" ಅದು ಆರಿಸುವವರ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಟ್ಟಹಾರದ ಬಡ್ಡಿ ಬೆಟ್ಟಹಾರಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೇನಾಗುವುದು ? ಕತೆಯೇನೆಂಬುದನ್ನೇ ತಿಳಿಯದವರು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಕತೆಯನ್ನಾರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆಗಳಿಗೇನು ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಆ ಕಡೆ ತಿರುಗಬೇಕು ಅಷ್ಟೇ ?"

" ಅಂತಹ ಒಂದೆರಡು ಕತೆಗಳನ್ನು ನೀವು ಸೂಚಿಸುವಿರಾ ?"

" ಎರಡೇ ಏಕೆ ಹತ್ತಾರು ಕತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮಹಾತ್ಮರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಕನಕದಾಸ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ, ಬಸವೇ ಶ್ವರ, ಮಹಾದೇವಿ ಇವರ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ವಿಜಯನಗರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಲ್ಲ ? ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಕತೆಗಳಿಲ್ಲವೆ ? ಭಾರತದ ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡಿಗರು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆ? ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಯಶೋಧರಾ, ಕಾಕನಕೋಟೆ, ಸಂಸಯವರ ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮ ರಾಯ, ಸುಗಣ ಗಂಭೀರ, ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಮಂಡೋದರಿ, ನಚಿಕೇತ, ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹಾ ರಾಯ, ಮುಸುಕು ತೆರೆಯೇ ಮಾಯಾಂಗನೆ, ಕೈಲಾಸಂಯವರ ಸಾಮಾ ಜಿಕ ರೂಪಕಗಳು ಇವು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಕತೆಗಳಲ್ಲವೆ ? ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದರೂ ಸಾಹಸದಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಈ

ಮಾದರಿಯ ಕತೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಲಿ. ಆಗ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳ ಕೀರ್ತಿ ಬೆಳೆಯುವದು."

"ನೀವು ಹೇಳಿದಂತೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಚುನಾಯಿಸಿದ ರೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೊದಲು ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ?"

"ಕತೆಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಗಾರನು ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕತೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಕಾರನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಧಿಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಚಿತ್ರಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಿವೆಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಇವುಗಳಂತೆಯೇ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತದನುಗುಣ ವಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗವಿಧಾನವಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶನ, ಚಿತ್ರತೆಗೆಯುವ ವಿಧಾನ, ಅನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಸಂಪಾದನ ಕಲೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅರಿತವರು ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಅನುವಾದ, ಪರಿವರ್ತನ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಪಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಅಥವಾ "ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

"ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು ?"

"ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನೀನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯದ ಸ್ಥೂಲ ನಿರ್ದೇಶ – ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕಲಾನಿರ್ದೇಶಕ (Art Director) ನಿಗಾಗಿ ದೃಶ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ನಕ್ಷೆ, ನಟರ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಗೆ; ಸಹಾಯಕವಾಗಲು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಕಾರೇಂಗಿತ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾದ ಅಭಿನಯ, ಮುಖಭಂಗಿ ಮತ್ತು ಚಲನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಪುಳ ವಿವರಣೆ, ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕ ವಾದ ಚಿತ್ರವಿಭಜನೆ (shot division), ಕ್ಯಾಮರಾ ಇರಬೇಕಾದ ದೂರ

ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕೋನ ಇವುಗಳ ನಿರ್ದೇಶ– ಇವೇ ವೊದಲಾದ ಅನೇಕ ವಿವರ ಗಳು ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಬರೆಯ ಬೇಕಾದರೆ ಸ್ವಯಂ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದವನಿಗೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಪಡೆದವನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯ. ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸ ಲ್ಪಡುವುದೋ ಚಿತ್ರವೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಉತ್ತಮವಾಗುವುದು. ಹಿಂದೀ ಬಂಗಾಳಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರದ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವಿದು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ನಿರ್ದೇಶಕ ದೇವಕೀ ಬೋಸರು ವಿಪುಳವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳೊಡನೆ ಬೊಂಬಾಯಿ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅವರನ್ನು ನೋಡಿ ಅನೇಕರು ನಕ್ಕರಂತೆ. ಮುಂದೆ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ನೋಡಿ ಎಲ್ಲರೂ ಆ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಹಿಡಿದರು. ಸಿನೋರಿಯೋ ತಯಾ ರಿಸದೆ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುವುದೆಂದರೆ ಈಜು ಕಲಿಯದೆ ನದಿಗೆ ಬಿದ್ದಂತೆಯೇ. ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಇದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಅರಿತರೆ ಅಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದು."

"ದಕ್ಷಿಣದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸಿನೋರಿಯೋ ರಚಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ?"

ವಿಮರ್ಶಕರು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಒಳಗಿಂದ ಅವರನ್ನು ಕರೆಯಲು ಬಂದರು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಂತಿತು. "ನಾಳೆ ಮಾತಾಡೋಣ" ಎಂದು ಅವರು ಒಳಗೆ ಹೊರಟುಹೋದರು.

ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಧ್ಯೇಯ

"ಒಳ್ಳೆಯ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನವೇನು?" ಎಂದು ಮತ್ತೊಂದು ದಿನ ನಾನು ವಿಮರ್ಶಕ ಮಹಾಶಯರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಮುಂದೆ ಕಂಡ ಮಾತುಕತೆಗಳು ನಡೆದವು.

ವಿಮರ್ಶಕ: ಹೆಸರಾಂತ ತರುಣ ಸುಂದರಿ ತಾರೆಯೊಬ್ಬಳನು ಮೊದಲು ಕಥಾ ನಾಯಕಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿ ತಲೆತಿರುಕ ಮಂತ್ರವಾದಿಯೊಬ್ಬನ ಹಿಂದೆ ಕಳುಹಿಸುವುದು." ಸಪ್ತಸಮುದ್ರದಿಂದಾಚೆ ಪಂಚವರ್ಣದ ಗಿಳಿ

ಯೊಂದನ್ನು ಸಾಕಿ ಅದರ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರವಾದಿಯು ಪ್ರಾಣವನ್ನಿಡುವುದು, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಅಬದ್ಧ ಅಸಂಗತ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ೨೦ ಸಾವಿರ ಅಡಿಗೇರಿಸುವುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ನವವಿಧಾನ ಇದು.

ನಾನು: ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ! ನಿಮಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಆರ್ಡರ್ ಗೊತ್ತಿಲ್ವೆ ಸ್ವಾಮಿ? ಚಿತ್ರ ೧೨ ಸಾವಿರ ಅಡಿಗೆ ಮೀರಕೂಡದು. ಮೀರಿದರೆ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ವೇಸ್ಟೇಜ್ ಆಫ್ ರಾ ಫಿಲ್ಮ್.

ವಿಮ: ಅದೆಲ್ಲಾ ಆರ್ಡರಿನಲ್ಲಿ. "ಬಾಲನಾಗಮ್ಮ"ಎಷ್ಟು ಸಾವಿರ ಅಡಿ ಇದೆ ಗೊತ್ತೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅನವಶ್ಯಕ ಅಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ತೆಗೆದಿದ್ದರೆ ೧೦ ಸಾವಿರಕ್ಕೆ ಮುಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೇ? ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಫಿಲ್ಮ್ ಸಿಗದೆ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ೨೦-೨೨ ಸಾವಿರ ಅಡಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವದು ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ವೇಸ್ಟೇಜ್ ಅಲ್ಲವೇ? ಆದರೂ ಸೂತ್ರ ಎಳೆಯುವದರಲ್ಲಿದೆ ನೋಡಿ.

ನಾನು: ಚಿತ್ರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ. ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಮುಖ್ಯವೆಂಬ ವಾದ ನಿಮಗೊಪ್ಪಿಗೆಯೋ?

ವಿಮ: ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಪ್ಪಲಾರೆ. ಧನಸಂಗ್ರಹದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಪ್ಪುತ್ತೇನೆ.

ನಾನು: ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಹೋಗೆಂದು ಹೇಳಿ ತೋಟಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಗೂಟಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಯಿತು ನಿಮ್ಮ ತೀರ್ಪು.

ವಿಮ: ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರೆ ದುಡ್ಡಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದುಡ್ಡಾಗದಿದ್ದರೆ ಉದ್ಯಮವೇ ಊರ್ಜಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಲನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಲೆಯೂ ಬೇಕು. ಧನವೂ ಬೇಕು. ಎರಡಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥವಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು.

ನಾನು: ನೀವು ಹೇಳುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟವಾದ ಮಾರ್ಗ. ವಾಹಿನಿಯವರ ಭಕ್ತ ಪೋತನ ಅದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದೇ?

ವಿಮ: ಖಂಡಿತವಾಗಿ. ಗಾಳಿಬೀಸಿದಂತೆ ಪಟವನ್ನು ಹಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಾಹಿನಿಯವರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ನೈಪುಣ್ಯವಿದೆ. ಅವರ ಸುಮಂಗಲಿ–ದೇವತಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಹಣ ಹೊಗಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತಾರಾದರೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಅಯಶೋಭಾಜನರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾಹಿನಿಯವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಜನತೆಯ ತಲೆ ಯಾವ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಷದ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ಭಕ್ತಿರಸಭರಿತವಾದ ಪವಾಡಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪೋತನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರು. ಕಲೆ ಕಲೆ ಎಂದು ಕಲೆಯ ಬಾಲ ಹಿಡಿದಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆ ?

ನಾನು: ಭಕ್ತಪೋತನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ?

ವಿಮ: ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಆ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದಂತಾಗುವದು. ಪೋತನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಿದೆ. ಉಚ್ಚ ತರಗತಿಯ ಆದರ್ಶನೀಯುವಾದ ಕಲೆಯಿದೆ. ಸುಮಂಗಲಿಯ ಪಂತಲು ಪಾತ್ರದಂತೆ ನಾಗಯ್ಯನವರ ಪೋತನ ಪಾತ್ರವು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪವಾಡಗಳ ಹೊಡೆತ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಮಸಕಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಕಲಾವಿದರಂತೆ ಹೆಂಗಸರು ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಯತ್ನ ಸುಮತಿ, ಬಾಲನಾಗಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಅಶ್ಲೀಲ, ಅಸಂಬದ್ಧ, ಅಸಂಗತಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಲ್ಲ. ಇದು ವಾಹಿನಿಯವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ನಾನು: ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯಾದರೂ ನಮ್ಮವರು ಪಾಠ ಕಲಿಯಬಾರದೆ ?

ವಿಮ: "ಕರ್ನಾಟ ಕಿರಾತ ಕೀಚಕುಲ" ಎಂದು ನಾಗಯ್ಯ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ತೆರೆದು ಕೇಳುವ ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿಯೂ ಉಳಿದಿದೆಯೇ ?

ನಾನು: ನೀವು ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ

ವಿಮ: ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯು ಚಲನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೇಕಡ ನಲವತ್ತು

ಅಂಶ ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇವು ಉದ್ಯಮದ ಉಳಿದ ಅರವತ್ತು ಅಂಶ. ಈಗ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸು ತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲದ, ಕನ್ನಡ ದಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನವಿಲ್ಲದ ಅನ್ಯರ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗುವುದರಿಂದ ಅನ್ಯಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬರುವ ವರಮಾನವು ಕಡಿಮೆ ಯಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಮಾಡುವರೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಹುಚ್ಚುತನವಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ವರಮಾನವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜನರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರು ವಾಗಲೇ ಏನಾದರೊಂದು ನೆವದಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕುವುದು, ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಮಾಡದಿರುವುದು, ಚಿತ್ರವು ಪ್ರದ ರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಪಿಸುಮಾತಿನ ಅಪಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಇವು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಈಗ ಅನುಸರಿಸ ಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಬೇಧ ನೀತಿ. ಅನುಭವಸ್ಥರಾದ ಕುಶಲಮತಿಗಳಿಂದ ಸುವ್ಯವ ಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಅಪಪ್ರಚಾರ ಕನ್ನಡಿಗರ ಕಣ್ಣಿಗೇ ಮಣ್ಣೆರ ಚಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ, ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ ಗಳಿಗೆ ಜನಾದರವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ.

ನಾನು : ಈ ಅಪಪ್ರಚಾರವನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಲು ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಪ್ರತಿಕಾಕರ್ತರು ಏನೂ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲವೆ ?

ವಿಮ : ನಾನು ಕೇಳುವದೂ ಅದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ. ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತ ರೇನೋ ತಮ್ಮಿಂದಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕೆಲಸ ಕ್ಕೊಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಿದೆ. ಪ್ರಕಟನೆಯ ಆದಾಯದ ಕಡೆಗೆ ಅವರು ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ.

ನಾನು: ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೋ ?

ವಿಮ : ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯುಂಟಾಗಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವಾರಗಳವರೆಗಿನ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರ್ಯ ಈಗ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಅವಿವೇಕದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ!

ನಾನು: ಇದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಿರಾ?

ವಿಮ: ವಾಹಿನಿಯ ಪ್ರಚಾರಕಾರ್ಯ ನೋಡಿ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಕ್ತಿಭೇಧ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಅವರು? ಪ್ರಿವ್ಯೂ ವೈಭವ, ಬ್ಯಾನರ್‌ಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವ ರೀತಿ, ಹೋಟಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಚೀಟಿಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನೈಪುಣ್ಯ ಮತ್ತು ದಕ್ಷತೆಯು ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲವೆ? ದೂರಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಕರೊಡನೆ ಸರಿಯಾದ ಒಪ್ಪಂದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವದರಲ್ಲಿಯೂ ತೆಲಗು ತಮಿಳು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಬುದ್ಧಿವಂತರು. ಪ್ರದರ್ಶಕರು ಅವರೊಡನೆ ತಮ್ಮ ಆಟ ಹೂಡಿದರೆ ಕೋರ್ಟು ಹತ್ತುವುದೇ ಗತಿ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೋ? ಹಂಚಿಕೆಗಾರರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕರ ಕೈಗೂಸುಗಳು. ಹಾಲು ಬೇಕಾದರೆ ಅಳುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ ಅವರಲ್ಲನೇಕರಿಗೆ. ತಮಿಳು ಗುಜರಾತಿ ಹಂಚಿಕೆಗಾರರ ಮನೆಯ ತೊತ್ತುಗಳಂತಾಗಿವೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೋ ಅನ್ಯಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ದಿನಗಳು ಕೊಟ್ಟು ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳ ಯೋಚನೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ನಡೆಯಿತೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬುಕ್ಕಿಂಗ್ ಸಿಕ್ಕುವದೂ ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆ

ನಾನು: ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಚಾರ ಪುನಃ ಮಾತಾಡೋಣ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಿರಿ. ನನಗೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬೇಕೆಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವವರು ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನೇ ಏಕೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು?

ವಿಮ: ಇದು ನಿಜವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವಿರಿ?

ನಾನು : ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವಂತ ಉದಾರತೆ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಿಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ವಿಮು: ಅದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇಕಿರಬಾರದು?

ನಾನು: ಹಾಗೆನ್ನಲು ಏನಾದರೂ ಕಾರಣವಿದೆಯೆ ?

ವಿಮು: ಒಂದಲ್ಲ ಹತ್ತು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳ ವಿಚಾರ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಡ. ಕನ್ನಡಿಗರೊಬ್ಬರು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಕೇವಲ ಹಣವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಆಸೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನದಿಂದಲೇ ಎನ್ನಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧನಾರ್ಜನೆ ಮಾಡಲು ಇರುವ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಶ್ರಮವೇನೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಾಕಿದ ಮೂಲಧನ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಲಾಭವನ್ನು ಗಳಿಸಿದಂತೆಯೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ನಿಜವಾಗಿ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿರುವುದು ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ.

ನಾನು: ಹಾಗಿದ್ದಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ತೆಲಗು ತಮಿಳು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಉದ್ದೇಶವೇನು ?

ವಿಮು : ತೆಲಗು ತಮಿಳು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹೆಸರಿಲ್ಲದವರು "ಒಂದು ಕೈ ನೋಡೋಣ" ಎಂದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮಂತೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಅಲ್ಪ ಪ್ರತಿಫಲಕ್ಕೆ ಬುಕ್ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹರಕು ಮುರುಕಾಗಿ ಹೇಗೂ ೬೦-೭೦ ಸಾವಿರಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಹಂಚಿಕೆಗಾರನ ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹವರ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆದಷ್ಟೇ ನಾಣ್ಯ. ಬಂದದ್ದೇ ಲಾಭ. ಇದನ್ನು ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಚಿತ್ರದ ಕೊಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹ ಉದ್ಯಮಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಗರಿಗೆ ಉಪಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಅಪಕಾರ ಹೆಚ್ಚು. ಆ ಮಾತಿರಲಿ. ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಬಂಡವಾಳಸ್ಥರೊಬ್ಬರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಅವರ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಮಾನವೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನಟನಟಿಯರು, ಲೇಖಕರು, ಸಂಗೀತ

ಗಾರರು ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುವುದು. ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು ದೊರೆಯುವಂತಿದ್ದರೆ ಅವರೇಕೆ ಅನ್ಯ ಪ್ರಾಂತದವರನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು ?

ನಾನು : ಅಂದಮೇಲೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ ?

ವಿಮ : ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಬಲ್ಲೆವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವವರು ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿರಬಹುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಾದೆ ಇದೆ "One swallow does not make a summer" ಎಂತ. ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ಒಬ್ಬ ಡೈರಕ್ಟರಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಕನ್ನಡದ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಕನ್ನಡ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೆಲ್ಲರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಗಿನವರನ್ನೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುವದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ.

ನಾನು: ಅದೇನು ಆ ಕಾರಣ ?

ವಿಮ : ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ನಟನಟಿಯರಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಬೇಕಾದರೂ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿ ಬೇಕಾಗುವುದು. ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕಾಸುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರದ ವ್ಯವಹಾರ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ತಾನು ಹಾಕಿದ ಹಣವು ಹಿಂದಿರುಗುವುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಾದರೂ ನಿರ್ಮಾತೃವಿಗೆ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿಗೆ ಈ ಭರವಸೆಕೊಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ? ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿರುವ ಅನುಭವವೇನು ? ಅವರು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಕಾರ್ಯವೇನು ? ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಶಕ್ತನೆಂದು ತೋರಿದ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಚಿತ್ರದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೊಪ್ಪಿಸುವುದು ಸಹಜವಲ್ಲವೆ ?

ನಾನು : ಹಾಗಾದರೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ಯಪ್ರಾಂತದ ನಿರ್ದೇಶಕರೆ ಬೇಕೆಂದು ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಮತವೇ ?

ವಿಮ: ಹಾಗೆನ್ನಲು ಕನ್ನಡ ದ್ರೋಹಿಯಲ್ಲ ನಾನು. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಚತುರರಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿದ್ದರಲ್ಲವೆ ? ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು

ನಿರ್ಮಿತವಾಗಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಯಾರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವ್ಯವಹಾರ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕರಕ್ಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಭವಸ್ಥರಾದ ಹೊರಗಿನವರನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಯಾಂತ್ರಿಕರಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈಗ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಟಪಕ್ಷ ಎರಡಾದರೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿದ್ದು ಧನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನ ಸಿಕ್ಕಂತಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಪುನಃ ಅಂಧಃಕಾರವು ಸಿದ್ಧ.

ನಾನು : ಅಂತಹ ದುಸ್ಥಿತಿ ನಮಗಾಗದಿರಲಿ.

ವಿಮ : ಎಲ್ಲರೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಅದನ್ನೇ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಆತಂಕಗಳಿವೆ ? ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರ ಪ್ರಾಂತೀಯರಾದ ಹಂಚಿಕೆಗಾರರಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕರಿಂದ ನಡೆಯುವ ಅಪಚಾರಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಆತಂಕಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂತರಂಗ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಯಾವದಾದರೊಂದು ಕನ್ನಡ ಪತ್ರಿಕೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಆರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರವಾರ್ತೆ " ರಾಧಿಕೆ " ಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ತಳ್ಳಿ " ಸರಸ್ವತಿ " ಯನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಮಾಚಾರ್ ರಾಧೆ ಸರಸ್ವತಿಯರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಕೆಳಗುರುಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ರಜತ ಪಟಕ್ಕೆ ಕುಚೇಲ ಚನ್ನಾಗಿದ್ದರೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖಾ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡಿಗರೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಾರಂಭವಾಯಿತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮೊದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಸರಾದ ದಿನ ವಾರ ಮಾಸಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಈ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ಈ ಅಪಚಾರ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ತೀರಾ ಶೋಚನೀಯ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಮಂದಿ ಲೇಖಕರು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದೇ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪರಮಾವಧಿಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ದುರ್ದೈವವಲ್ಲವೇ ಇದು ? ಒಂದು ಕಡೆ ಪರಪ್ರಾಂತೀಯರ ಹಂಚಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಾಕಾರಕ ವಿರೋಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ; ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಹಾರ ದೃಷ್ಟಿ

ಯಿಂದ ಪ್ರಬಲರಾದ ಅನ್ಯಭಾಷಾ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆ, ಮಗದೊಂದು ಕಡೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಕಟುಟೀಕೆ, ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಉಪೇಕ್ಷೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಡೆತಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕನ್ನಡ ಚಲನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವು ಬಾಳುವುದೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟುವದು.

ನಾನು : ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವೇನೂ ಇಲ್ಲವೆ ?

ವಿಮ : ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಹಜವಾದ ಬಾಲಗ್ರಹ ದೋಷಗಳು. ಮಗುವು ದೊಡ್ಡದಾದ ಮೇಲೆ ಅವೆಲ್ಲಾ ತಾವಾಗಿ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುವದು ಎಂದು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮಗುವು ದೊಡ್ಡದಾಗುವವರೆಗಾದರೂ ಉಳಿದಿರಲಿ ಎಂಬುದೇ ಈಗ ಕನ್ನಡಿಗರ ಆಸೆ. ಈಡೇರಿಸಲಾಗದಂಥ ಮಹದಾಸೆಯೇ ಅದು ಎಂದು ನನಗೆ ಆಗಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವುದು.

ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ

"ಒಂದು ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಯಶಸ್ವಿತೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ?" ನಾನು ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ.

ವಿಮ : ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು, ಆ ಮೇಲೆ ಕತೆ ಮತ್ತು ನಟನಟಿಯರು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯು ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಇನ್ನೂ ಚನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರಂತೆ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸದೆ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಟನಟಿಯರು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವರಾಗಿದ್ದರಂತೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಬದಲಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ನಟನಟಿಯರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಗಳು ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಹಿಂದೀ, ಬಂಗಾಳಿ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿಲ್ಲದಿರಲು ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಬೊಂಬಾಯಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಆರಿಸುವುದು, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ.

ಅವನ ನಿರ್ಧಾರವೇ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಧಾರ. ಸಂಭಾಷಣಾ ಲೇಖಕನು, ಗೀತ ಕವಿ, ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ, ಚಿತ್ರಶಬ್ದ ಗ್ರಾಹಕರು, ಚಿತ್ರ ಸಂಪಾದಕ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಲಹೆಯಂತೆ, ಅವನ ಅಧೀನರಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕು. ಚಿತ್ರದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮತ್ತಾವ ವಿವರಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ ದೇವಕೀಬೋಸ್, ಬರುವಾ, ಶಾಂತಾರಾಂ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಲು ಅವರಿಗೆ ವಹಿಸಲ್ಪಡುವ ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಅವರಲ್ಲುಂಟಾಗಿರುವ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ಕಾರಣ.

ನಾನು: ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಕೊಡಲು ಕಾರಣವೇನು ? ನಿರ್ಮಾತೃ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಯಾಂತ್ರಿಕರು ನಟರು ಸಮಾನಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ ?

ವಿಮು: ಸಹಕಾರವಿದ್ದರೂ ಸಮಾನಾಧಿಕಾರದಿಂದ ಯಾವ ಕಾರ್ಯವೂ ಸಾಧಿಸಲ್ಪಡುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಘ, ಘಟನೆ, ಸೈನ್ಯ ಇವು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಾಯಕನೊಬ್ಬನು ಅಗತ್ಯವಲ್ಲವೇ ? ಎಲ್ಲರೂ ನಾಯಕನ ಅಧೀನರಾಗಿ ಅವನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಾಗುವುದು. ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಇದು ಅಗತ್ಯ. ಒಂದು ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ, ನಟನೊಬ್ಬನ ಅಭಿನಯದಿಂದ, ನಟಿಯೋರ್ವಳ ಸಂಗೀತದಿಂದ, ಕವಿಯ ಭಾಷಣಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಯಾಂತ್ರಿಕರ ಚಿತ್ರಣ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಆ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕನು ತಯಾರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರವು ಕಲಾಕೃತಿಯೆನ್ನಲ್ಪಡುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಉಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾದ ವಸ್ತು ಈ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವೇ ಹೊರತು ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲ. ಚಿತ್ರವು ತಯಾರಾಗುವ ಮೊದಲು ಆದರ್ಶ–ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆ ಚಿತ್ರದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರತೀಕ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರವು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಭಾವನಾ ಚಿತ್ರ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖಕ

ಮತ್ತು ಕತೆಗಾರನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆ ಪ್ರತೀಕ ಅಥವಾ ಭಾವನಾಚಿತ್ರವನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಸೀನೋರಿಯೋ ಎಂದು ಕರೆಯುವದು ರೂಢಿ. ಕತೆ, ಪಾತ್ರವಿವರಣೆ, ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರವಿಭಜನೆ (Shot division), ಚಿತ್ರಕೋಣ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿಶೇಷಗಳ ವಿವರಣೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ತೆಗೆಯಲಿರುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅದೇ ತಳಹದಿ. ದಕ್ಷನಾದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯವು ೨೦೦ ರಿಂದ ೧೦೦೦ 'ಪುಟ ಗಳವರೆಗಿನ ದೊಡ್ಡ ಪುಸ್ತಕವೇ ಆಗುವುದು. ದೇವಕೀಬೋಸರು ತಮ್ಮ ವಿಪುಳವಾದ ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬೊಂಬಾಯ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅನೇಕರು ಅವರನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಾ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ನೋಡಿದರು. ಮುಂದೆ ಬೋಸರ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ನೋಡಿ ದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಅವರ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹಿಂದೀ ಬಂಗಾಳಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಅಂತಸ್ತು ಹೆಚ್ಚಲು ಅದು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ನಾನು: ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ?

ವಿಮ: ಸರಿಯಾಗಿ ಬರೆದ "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಒಂದನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾನಿನ್ನೂ ನೋಡಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅವುಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾ ಷಣೆಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರದ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವದು ನಮ್ಮವರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ.

ನಾನು: ಚಿತ್ರನಾಟ್ಯವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರಲು ಕಾರಣ ವೇನು ?

ವಿಮ: ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯು ಅದರ ಕಾರಣ. ಚಿತ್ರವು ಹೀಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರತೀಕವೇ ಅವರಿಗಿಲ್ಲದ ಮೇಲೆ "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಬರೆಯುವದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದರೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಬರೆಯದೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ಮಾತೃ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ

ಪರಸ್ಪರ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಇದರ ಕಾರಣ. ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯಚಿತ್ರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹಾಯ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನು ಚಿತ್ರದ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಮುಗಿಸ ಬಹುದು. ಚಿತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಲೋಪವಾದರೂ ಮುಗಿದ ಚಿತ್ರ ಕೈಗೆ ಬರುವ ಸಂಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನರಿತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಾಟ್ಯಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ನಿರ್ಮಾತೃವಿಗೆ ಕೊಡುವದರಿಂದ ನಿರ್ಮಾತೃವು ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಕೆಲಸದಿಂದ ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ತಾನೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹು ದೆಂದು ಭಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಘಟನೆಗಳು ಎಷ್ಟೋ ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಕಥಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವದು ಸಹಜ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತುಂಡುಗಳಿಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಕೊಡದೆ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನೂ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆ ಪಡೆಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸ ಗಾರರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿಶ್ವಾಸ, ಸಹಕಾರ, ಸೌಜನ್ಯಗಳು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣ ದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವದೇ ಇದರ ಕಾರಣ. ತಯಾರಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಗಿಯುವ ವರೆಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಚ್ಚಾಡದಂತೆ ಶಾಂತಿ ಸಮಾವರಣವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಿರಲು ನಿರ್ಮಾತೃವು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ನಿಧಿ ನಿಕ್ಷೇಪಗಳೆಲ್ಲ ವನ್ನೂ ವೆಚ್ಚಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿತವರು ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯಷ್ಟೇ ಕಠಿಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಚಲನ ಚಿತ್ರ ನಟಿಯರು

ಈ ದಿನ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಸ್ವನಾಮ ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೊಂಬಾಯಿನ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಸಿಕವೊಂದನ್ನು ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಓದಿದೆ.

"ದೀರ್ಘ ಕಾಯಳಾದ ಸುಂದರ ಯುವತಿಯೊಬ್ಬಳು ಮೊನ್ನೆ ನಮ್ಮ ಆಫೀಸಿಗೆ ಬಂದಳು. ಬೊಂಬಾಯಿನ ಪ್ರೊಡ್ಯೂಸರೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಮಾಡಲು ಬಂದಿರುವದಾಗಿ ಆಕೆ ತಿಳಿಸಿದಳು. ಅವಳು ಹೇಳುವದನ್ನು

ಕೇಳಿದೆ. ಆಕೆ ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಬಂದವಳಂತೆ. ಕುಲೀನ ಮನೆತನದವಳು. ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಹುಚ್ಚು ತಗಲಿತು. ಅವಳ ಕತೆ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. ಅದು ನಿಜವೆಂದು ನಾನು ವಿಚಾರಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

"ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾತೃಗಳೊಬ್ಬರು ನನ್ನನ್ನು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಅವರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಿತು. ಈಗ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ನಟಿಯಾಗಿಯೇ ಬೊಂಬಾಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಆಸೆ. ನನ್ನ ಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರು ಇಲ್ಲಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಡ್ಯೂಸರೊಬ್ಬರನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ ಹೇಳಿದರು. ನಾನು ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಕೆಲಸ ಕೊಡುವಂತೆ ಕೇಳಿದೆ.

"ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಆಪಾದ ಮಸ್ತಕವೂ ನೋಡಿದರು. ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರು. ಅನಂತರ ಹೇಳಿದರು:

"ನೀನು ನಟಿಯಾಗಿ ಶೀಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. ನಿರ್ದೇಶಕರೊಡನೆ ಸಲುಗೆಯಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋದರೆ ಅವರು ನಿನಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕೊಡುವದಿಲ್ಲ. ಶೀಲವನ್ನು ಬಿಡು. ಇಲ್ಲವೇ ಮನೆಗೆ ಹೋಗು. ಇದೇ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿವಾದ" ಎಂದು.

ಓದಿ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೆ ಮುಂದೆ ಕಂಡ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯಿತು.

ನಾನು: ಮೈಸೂರಿನವರು ಪರವಾಯಿಲ್ಲ ಗಟ್ಟಿಗರು !

ವಿಮರ್ಶಕ: ಅದರಲ್ಲೇನಯ್ಯ ಗಟ್ಟಿಗತನವಿದೆ. ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕು, ನಾಲ್ಕಾರು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ ವಿಖ್ಯಾತಳಾಗಿದ್ದರೆ ಆಗ ಭಲೆ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಮುಖ ಮುರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಂತಿರುಗುವುದರಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ ?

ಅಭಿಸಾರ

(ಸಿನೋರಿಯೋ)

ಚಲಚ್ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವಾಗ "ಸಿನೋರಿಯೋ"ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆಂಬ ಅಂಶ ಅನೇಕರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆಯಾದರೂ, "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅನೇಕರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಅದೇ ಸಿನೋರಿಯೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ, ಚಲಚ್ಚಿತ್ರವಿಚಾರತಜ್ಞರೆಂದು ನಟಿಸುವ ಕೆಲವರನ್ನು ಕೂಡ ಕಾಡಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಚಲಚ್ಚಿತ್ರವನ್ನು ಲೇಖಕರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯುಳ್ಳ ಕೆಲ ಮಂದಿ ತರುಣರು "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕಥೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಅವು ಸಿನೋರಿಯೋಗಳಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ "ಸಿನೋರಿಯೋ" ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದರ ಅರಿವಾದರೂ, ಆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಉಂಟಾಗಲೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ "ಅಭಿಸಾರ" ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರದ ಸಿನೋರಿಯೋವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕವಿ ರವೀಂದ್ರರ "ಅಭಿಸಾರ" ಎಂಬ ಸುಂದರ ಕವನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವನದ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಸಾಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು ರಚಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ "ಅಭಿಸಾರ" ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಕವನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು (ಸುಮಾರು ೨೦೦೦ ಅಡಿಯಷ್ಟು) ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ಯೋಚನೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ನ್ಯೂ ಥಿಯೇ

ಟರ್ಸ್‌ರವರಿಗಿತ್ತು. ಈ ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ "ಅಭಿಸಾರ"ದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಸೂಚಿ ಆ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನ್ಯೂ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ಮಾಣ ಸೂಚಿ ಲೇಖಕರಾದ ಶ್ರೀ ಶರದಿಂದು ವಂದ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರು ರಚಿಸಿದ್ದು.

ಇದನ್ನು ನಮಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲಚ್ಚಿತ್ರ ವಿಜ್ಞಾನ ತಜ್ಞರಾದ ಶ್ರೀ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸಾಮಯ್ಯನವರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು.

ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ತಿಳಿಯದವರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಿರ್ಮಾಣ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ :

ಫೇಡ್ ಇನ್ : ಕತ್ತಲಿನಿಂದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುವಂತೆ, ಕ್ರಮ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಇದನ್ನು ವಿಚ್ಛಾಯಾರಂಭ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಫೇಡ್ ಔಟ್ : ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಬಿಂಬಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಕತ್ತಲಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ವಿಚ್ಛಾಯಾಂತ ಎನ್ನುವರು.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ ಭುಜಗಳು ಮಾತ್ರ ದೊಡ್ಡವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ತುಂಬಾ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಿ ಯಂತ್ರವನ್ನು, ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ನಿಂತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ತಲೆಯಿಂದ ಸೊಂಟ ಅಥವಾ ಮೊಣಕಾಲಿನವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಚೌಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಚಿತ್ರದ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಜನರು ತಲೆಯಿಂದ ಮೊಳಕಾಲಿನವರೆಗೆ ಕಾಣುವಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಚಿತ್ರದ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರ ತಲೆಯಿಂದ ಕಾಲಿನವರೆಗೆ ಕಾಣುವಂತೆಯೂ, ತಲೆ ಮತ್ತು ಕಾಲುಗಳ ಹತ್ತಿರ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಳ ಬಿಟ್ಟಿರುವಂತೆಯೂ ಇರುವಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ತೆಗೆದ ಚಿತ್ರ.

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಚಿತ್ರದ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಜನರ ಗುಂಪನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಬೀದಿಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಕಟ್ಟಡದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಡಗಿಸುವಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಟ್ರೆಕ್ : ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಿ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಗಾಡಿಯ ಮೇಲಿಟ್ಟು, ಗಾಡಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಪಕ್ಕದಿಂದ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ತೆಗೆದ ದೃಶ್ಯ.

ಡಿಸಾಲ್ವ್ : ಇದನ್ನು 'ಮಿಕ್ಸ್' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆಯನ್ನು 'ಫೇಡ್ ಔಟ್' ಮಾಡಿ, ಅದರ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದ ಆರಂಭವನ್ನು 'ಫೇಡ್ ಇನ್' ಮಾಡಿ, ಅವೆರಡು ಭಾಗಗಳ ಮೂಲ ಚಿತ್ರ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಇಟ್ಟು ಇವೆರಡೂ ಬೆರೆತಂತಿರುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

—"**ವಾಕ್ಚಿತ್ರ**"

'ಅಭಿಸಾರ'ದ ಕಥೆ

ವಾಚಕರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ "ಅಭಿಸಾರ"ದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಥೆಯು ಚಿಕ್ಕದು, ಸರಳವಾದದ್ದು.

ವಾಸವದತ್ತೆ ಮಥುರಾ ನಗರದ ರಾಜನಟಿ. ಅಪೂರ್ವ ಸುಂದರಿ. ನಗರದ ಶ್ರೀಮಂತರೆಲ್ಲರೂ, ಅವಳ ಕಟಾಕ್ಷಕ್ಕಾಗಿ, ಅವಳ ಪದತಳದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಸಮರ್ಪಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ಕಾದು ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಾಸವದತ್ತೆಗೆ ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಬೇಜಾರು. ಅವರ ಮೇಲೆ ಅವಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸೊಪ್ಪುವ ಪ್ರಿಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಅವಳಿಗೆ. ಈ ಆಸೆಯನ್ನು ಕೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಳು ಒಂದು ನಡುರಾತ್ರಿ ಕತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊರಟಳು. ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವಳ ಕಾಲು ಒಂದು ದೇಹವನ್ನು ತಾಗಿತು. ಹತ್ತಿರ ದೀಪ ಹಿಡಿದು ನೋಡಿದಳು. ಭಿಕ್ಷುವೊಬ್ಬನು ಮಲಗಿದ್ದನು. ಅವನ ಮುಖದ ಶಾಂತ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯ ಅವಳನ್ನು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಹೃದಯಗಳು ಅವನನ್ನು ಕೂಡಿದುವು.

ದೀಪದ ಬೆಳಕು ಭಿಕ್ಷು ಉಪಗುಪ್ತನ ನಿದ್ರೆಯನ್ನು ಭಂಗಮಾಡಿತು. ಅವನು ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ರಾಜನಟಿಯ ಸುಂದರ ಮುಖವನ್ನೂ ಸುರಮ್ಯ ಅಲಂಕೃತ ದೇಹವನ್ನೂ ನೋಡಿ ಅಚ್ಚರಿಗೊಂಡನು.

ವಾಸವದತ್ತೆ ತಾನೇ ಮಾತು ಮುಂದಾಗಿ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬರಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಳು.

ಭಿಕ್ಷು ಉಪಗುಪ್ತ ನಸುನಗುತ್ತಾ "ಬರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನೇ ನಿನ್ನೆಡೆಗೆ ಬರುತ್ತೇನೆ" ಎಂದ.

ಈ ಮಾತು ರಾಜನಟಿ ವಾಸವದತ್ತೆಗೆ ಸೊಗಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವಳ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಮುರಿದು, ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಹೃದಯವನ್ನೂ ನೋಯಿಸಿತು.

ಕೆಲವು ದಿನಗಳು ಕಳೆದುವು. ಭಿಕ್ಷು ತನ್ನ ಮಾತನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಮಧುರಾನಗರದಲ್ಲಿ ಸಿಡುಬಿನ ವ್ಯಾಧಿ ಹಬ್ಬಿತು. ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಂತೆ ವ್ಯಾಧಿ ಅಂಟಿದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಊರ ಹೊರಗಿನ ಕುಂಜವನದಲ್ಲಿ ಅರಕ್ಷಿತರನ್ನಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು. ಸುಂದರಿ ವಾಸವದತ್ತೆಯೂ ಆ ಗತಿಗೊಳಗಾದಳು. ಆಗ ಉಪಗುಪ್ತ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ. ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಬೆನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ತಂಗಿಯಂತೆ ಉಪಚರಿಸಿ ಜೀವ ಉಳಿಸಿದ ; ಅವಳಿಗೆ ಭಿಕ್ಷುಣಿಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅವಳ ಆತ್ಮವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ.

ಅಭಿಸಾರ

"ಝುಣ್ ಝುಣ್" ಎಂದು ಪೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಕೇಳುತ್ತದೆ.

ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ದೀಪದ ಉರಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೀಪದ ಉರಿ ಮೆಲ್ಲನೆ ಆಡಲು ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಚಲನೆಯಿಂದ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ :

ಅಭಿಸಾರ

ಎಂದು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ :

ಫೇಡ್ ಇನ್ : ಕ್ಯಾಮರಾದ ಕಣ್ಣು ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ತೆರೆದಂತೆ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ರಾತ್ರಿಯ ಕಾಲ. ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾದ ಯುವತಿಯೊಬ್ಬಳ ಮುಖ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯುವತಿ ದೀಪದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತ ಮೃದುವಾಗಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಕ್ಯಾಮರದ ಕಣ್ಣು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆರೆದ ಮೇಲೆ ಯುವತಿಯಿರುವುದು ಶಯನಗೃಹವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯುವತಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಮೈಮೇಲೆ ಕುಪ್ಪಸ ಮಾತ್ರ ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ; ಸೆರಗಿಲ್ಲದ ನೀಲ ವರ್ಣದ ಸೀರೆಯುಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಪ್ರಾಯ ಕಳೆದಿದ್ದರೂ ದರ್ಶನೀಯಳಾದ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು ಮೊಣಕಾಲೂರಿ ಕುಳಿತು ಯುವತಿಯ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಪೈಜಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ದಾಸಿಯ ಮುಖದ ಪಾರ್ಶ್ವ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ದಾಸಿ (ನೂಪುರವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾ) : "ಈ ಶ್ರಾವಣ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಸಾರ ! ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು !"

ಯುವತಿಯು ಹಾಸಿಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಕನ್ನಡಿಯೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮುಖ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮುಗುಳುನಗೆ ಬೀರುತ್ತಾ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : "ಅಭಿಸಾರಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸರಿಯಾದ ಕಾಲ."

ಗೀತ : ಕಾಡಿಗೆಯಂತಹ ಕಪ್ಪನೆಯಿರುಳು,
ಅಭಿಸಾರ ಹೊರಟಳು ಕಾಮಿನಿಯುವಳು

ದಾಸಿ ಪೈಜಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಮುಗಿಸಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ.

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ದಾಸಿಯ ಮುಖದ ಎದುರು, ಯುವತಿಯ ಮುಖದ ಪಾರ್ಶ್ವ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಇಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ದೀಪಸ್ತಂಭದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಉರಿಯುವ ದೀಪ. ದಾಸಿ ಕೈಯಾಡಿಸುತ್ತ ಕಪಟ ತಿರಸ್ಕಾರದ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ದಾಸಿ : "ನೀನು ರಾಜನಟಿ, ವಾಸವದತ್ತೆ. ನೀನು ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಹುಡಿಕಿಕೊಂಡು ಅಭಿಸಾರ ಹೋಗುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾದರೂ ಏನಿದೆ? ಮಧುರಾ ನಗರದ ಶ್ರೀಮಂತ ನಾಗರೀಕರು ಪ್ರತಿದಿನ ಎಂಟು ಜಾವ ನಿನಗಾಗಿ ನಿನ್ನ ಮನೆ ಬಾಗಲಲ್ಲಿ ಕಾದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ."

ವಾಸವದತ್ತೆ : "ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನನಗೆ ಬೇಸರ. ಎಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಉತ್ತರೀಯ?"

ದಾಸಿಯು ಉತ್ತರೀಯ ತರಲು ಕ್ಯಾಮರದ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ಸರಿಯುವಳು.

ವಾಸವದತ್ತೆ : "ಎಷ್ಟೋ ದಿನದಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ನನ್ನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ಕಾಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. (ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅರುಚಿ ಸೂಚಕ ಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸಿ) ಇನ್ನವರ ಸಂಗಡ ಹೆಣಗುವುದು ನನ್ನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ."

ವಾಸವದತ್ತೆ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವಳು. ದಾಸಿ ಅವಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಜರಿ ಉತ್ತರೀಯವೊಂದನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಹೊದ್ದಿಸುವಳು.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಎದುರಿನಿಂದ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : (ದೀಪದ ಕಡೆ ನೋಡಿ) "ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂದು ನಾನಾಗಿ ಅಭಿಸಾರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನೋಡೋಣ. ನನ್ನ ಹೃದಯ ಎಂತಹ ಪುರುಷನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದೋ?

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ವಾಸವದತ್ತೆ ದೀಪಸ್ತಂಭದಿಂದ ದೀಪವನ್ನೆತ್ತಿ ಅಂಜಲಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಳು. ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಧ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ದಾಸಿಯ ಮುಖ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ದಾಸಿ : ಓಹೋ, ಹಾಗೆ ಹೇಳು. ನೀನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಹೊಸಬ ನಾರು?"

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ :–ಎದುರಿನಿಂದ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : ತಿಳಿಯದು. ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಅಭಿಸಾರ.

ದೀಪ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಾಸವದತ್ತೆ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ಯಾಮರ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪೈಜಣಗಳ "ಝಣ್ ಝಣ್" ಸದ್ದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಡಿಸಾಲ್ವ್

ಪೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ.

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಮೇಲಿನಿಂದ.

ರಾತ್ರಿ. ಮಥುರಾ ನಗರದಲ್ಲೊಂದು ಮಾರ್ಗ. ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಎತ್ತರವಾದ ಮನೆಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿವೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ದೀಪವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮೆಲ್ಲನೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಸಮತಲ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ.

ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೊಂದು ಜಗುಲಿ. ವಾಸವದತ್ತೆ ಜಗುಲಿ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಟ್ರಕ್ : ಕ್ಯಾಮರ ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅವಳು ಅಭಿಲಾಷೆಯ ಚಂಚಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಹಠಾತ್ತಾಗಿ, ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೆನಾಯ್ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇಹಾಗ್ ರಾಗ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ಚಮತ್ಕೃತಳಾಗಿ ನಿಂತು ಕತ್ತು ತಿರುಗಿಸಿ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

[illegible] ಷಾಟ್ : ಕೆಳಗಿನಿಂದ.

[illegible]

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮಾಳಿಗೆ, ಪ್ರಹರಿಯೊಬ್ಬನು ನಿಂತು ಶೆನಾಯ್ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಶೆನಾಯ್ ಧ್ವನಿ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಎದುರಿನಿಂದ.

ಪ್ರಹರಿಯ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ರಜಪೂತರಂತೆ ಎರಡಾಗಿ ಬಾಚಿದ ಗಡ್ಡ. ಪ್ರಹರಿ, ಶೆನಾಯ್ ಗೀತವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಕಾಲ್ಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಕೆಳಗಿನ ರಸ್ತೆಯ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಕೈಪಿಡಿಗೆ ಒರಗಿಕೊಂಡು ಕೆಳಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಮಾಳಿಗೆಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ನೋಡುವಂತೆ.

ಪ್ರಹರಿಯ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಮಾರ್ಗದ ದೃಶ್ಯ. ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವಾಸವದತ್ತೆ ದೀಪವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಪ್ರಹರಿ : (ಗಂಭೀರ ಕಂಠದಿಂದ) "ನಡುರಾತ್ರಿಯ ಗಂಟೆ ಹೊಡೆಯಿತು, ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾರಲ್ಲಿ ಹೋಗುವವರು?"

ವಾಸವದತ್ತೆ : (ಅಭಿಮಾನದ ಸ್ವರದಿಂದ) "ವಾಸವದತ್ತೆ."

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಎದುರಿನಿಂದ.

ಪ್ರಹರಿ ವಿಸ್ಮಯದಿಂದ ಕೆಳಗೆ ನೋಡುವನು. ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ನಗುವಿನ ಸೂಚನೆ ಕಾಣುವುದು.

ಪ್ರಹರಿ : "ನಡುರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗುವೆ, ನಗರನಟಿ?"

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಸ್ವಲ್ಪ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : (ಅವಜ್ಞಾಸೂಚಕವಾಗಿ ತುಟಿಗಳನ್ನಾಡಿಸಿ) "ಅಭಿಸಾರಕ್ಕಾಗಿ."

ವಾಸವದತ್ತೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕದಲುವಳು. ಪೈಜಣಗಳ ಶಬ್ದ.

ಡಿಸಾಲ್ವ್.

* * *

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ರಾತ್ರಿ. ಎದುರಿಗೆ ಮಥುರಾ ನಗರದ ಪ್ರಾಕಾರ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್–ಟ್ರಿಕ್–ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಪ್ರಾಕಾರದ ಒಂದು ಭಾಗ. ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಪ್ರಾಕಾರದ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ

ವಿಹಾರದ. ಒಬ್ಬ ತರುಣಭಿಕ್ಷು ಪ್ರಾಕಾರದ ಕೆಳಗೆ ಭೂಮಿಯಮೇಲೆ ಮಲಗಿ ತೋಳುಗಳ ಮೇಲೆ ತಲೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ದಂಡ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷಾ ಪಾತ್ರೆ.

ಕ್ರಮವಾಗಿ ದೂರದಿಂದ ನೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್–ಟ್ರಿಕ್–ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಪ್ರಾಕಾರದ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ, ಸಮತಲದಲ್ಲಿ, ದೂರದಿಂದ ವಾಸವದತ್ತೆ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೀಪದ ಬೆಳಕು ಅವಳ ಮುಖ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕಾರದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ನೆರಳು ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ನೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಬರಬರುತ್ತ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಪಟದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕಾರದ ಕೆಳಭಾಗ. ಮುಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಚರಣಗಳ ಚಲನೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಲನೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು.

ಚರಣಗಳ ಚಲನೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ, ಕಾಲಿಗೆ ಏನೋ ಎಡವಿದ್ದರಿಂದ.

ಕ್ಯಾಮರ ಚಲನೆ ನಿಂತು ಸ್ಥಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಕಾಲಗಳಿಂದ ನಿತಂಬದವರೆಗಿನ ದೃಶ್ಯ. ಅವಳು ಬಾಗಿ ಕಾಲಿಗೆ ತಾಕಿದ ಮುಳ್ಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಎಸೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಗಿದಾಗ ಅವಳ ಸಮಗ್ರ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮುಖ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಚರಣಗಳ ಚಲನಾರಂಭ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಪಟದಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯ ತಳಭಾಗ, ಹಿಂದಿನಂತೆ ಭಿಕ್ಷು ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನೈಜಣಗಳ ಸದ್ದು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದೆ.

*   *   *

ಟ್ರಿಕ್ ಹಿಂದಕ್ಕೆ–ಮಿಡ್ ಷಾಟಿಗೆ : ವಾಸವದತ್ತೆ ಭಿಕ್ಷುವಿನೆಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ದೀಪದ ಕೆಳಗೆ ಕತ್ತಲು. ಮುಂದಿರುವುದು ಅವಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಕಾಲು ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಮೈಗೆ ತಾಕುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಬೆಚ್ಚಿ ನಿಂತು ದೀಪವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಕೆಳಗೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ಕೆಳಗೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವಾಸವದತ್ತೆಯ [illegible]ಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಸ್ಮಯಪೂರ್ಣವಾದ ಆನಂದದ ಬೆಳಕು ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ವಾಸವದತ್ತೆ ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊಣಕಾಲೂರಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅನಂತರ ಕೈ ದೀವಿಗೆಯನ್ನು ಅವನ ಮುಖದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದು ಆ ಮುಖದ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಹರ್ಷೋತ್ಫುಲ್ಲವಾದ ಏಕಾಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮುಖ. ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದೆ. ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಲುಬ್ಧ ಕಾಮನೆ; ಭಿಕ್ಷು ಮೆಲ್ಲನೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ದೀಪದ ಬೆಳಕನ್ನು ನೋಡಿ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ, ಕೈ ಅಡ್ಡವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಭಿಕ್ಷು ಕೈಯೂರಿ ಎದ್ದು, ವಿಸ್ಮಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಪ್ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ದೇಹದ ಅಪೂರ್ವ ಯೌವನಶ್ರೀಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಆನಂದ ತುಂಬುತ್ತದೆ.

ಭಿಕ್ಷು : "ದೇವಿ, ಯಾರು ನೀನು ?"

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ವಾಸವದತ್ತೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ಲಜ್ಜೆ ಮತ್ತು ವಿಭ್ರಮಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ದೃಷ್ಟಿ ತಗ್ಗಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : "ನಾನು ರಾಜನಟಿ, ವಾಸವದತ್ತೆ." (ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೆತ್ತಿ) "ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಸ್ವಾಮಿ. ಕಾಣದೆ ನಿಮ್ಮ ಮೈಗೆ ಕಾಲು ತಗುಲಿತು"

ಭಿಕ್ಷು : (ಎದ್ದು ಕುಳಿತು ಮಿದು ನಗೆಯಿಂದ) "ಅದರಿಂದ ಅಪರಾಧವೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ, ಕಲ್ಯಾಣಿ. ನಾನೋರ್ವ ಭಿಕ್ಷು. ನನ್ನ ಹೆಸರು ಉಪಗುಪ್ತ ...(ವಾಸವದತ್ತೆಯ ವಸನ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೃದುವಾಗಿ ನಕ್ಕು) "ನಗರ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಯಾರೋ ಭಾಗ್ಯವಂತನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅಭಿಸಾರ ಹೊರಟಂತಿದೆ."

ವಾಸವದತ್ತೆ ವಿಲಾಸವನ್ನಭಿನಯಿಸಿ ಉಪಗುಪ್ತನ ಮೇಲೆ ಕಟಾಕ್ಷ ಬೀರುವಳು.

ವಾಸವದತ್ತೆ : "ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಾಣಿಕ್ಯ ದೊರೆತ ಮೇಲೆ ಚಿನ್ನ ಬೆಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಯಾರು ಹೋಗುವರು. ...ಸ್ವಾಮಿ ಈ ಒರಟಾದ

ಮಣ್ಣಿನ ನೆಲ ನಿಮಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲ. ದಯಮಾಡಿ ನನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬನ್ನಿ."

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಉಪಗುಪ್ತನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ವಾಸವದತ್ತೆಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಮುಖ ಆಸೆಯಿಂದ ಉಜ್ವಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಗುಪ್ತ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಪ್ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ಉಪಗುಪ್ತ : "ನಾನು ಬುದ್ಧನ ಭಿಕ್ಷು. ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ." ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಶಂಕೆಯು ನೆರಳು. ಅವಳು ತೀವ್ರ ಚಲನದಿಂದ ಉಪಗುಪ್ತನ ತೋಳುಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಡುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ಉಪಗುಪ್ತನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಅವಳ ಕೈಯಿಂದ ತೋಳುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಕರುಣಾರ್ದ್ರ ಕಂಠದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಉಪಗುಪ್ತ : (ಸ್ವಲ್ಪ ನಕ್ಕು)....ಲಾವಣ್ಯಮಯಿ, ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಸಮಯ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇಂದು ನೀನೆಲ್ಲಿ ಹೋಗುವೆಯೋ ಹೋಗು. ಎಂದು ನನ್ನ ಸಮಯ ಬರುವುದೋ ಅಂದು ನಾನಾಗಿ ನಿನ್ನ.... "

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ :

ಉಪಗುಪ್ತ : "ಕುಂಜನವನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇನೆ"

ಉಪಗುಪ್ತನು ಬಾಗಿ, ದಂಡ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷಾಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ವ್ಯಗ್ರವ್ಯಾಕುಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಭಿಕ್ಷುವು ಹೊರಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ.

ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ದೀಪ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಆರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಚಕಿತಳಾಗಿ ದೀಪವನ್ನು ನೋಡಿ ಮೇಲೆ ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಿಂಚಿನ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಅವಳ ಮುಖ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಬೆಳಗುತ್ತದೆ.

ಗಗನ ದೃಶ್ಯ : ಅಂಧಕಾರ. ಕೂಡಲೆ ಮಿಂಚಿನ ಚಲನೆ. ಮೇಘ ಘರ್ಜನೆ, ಗಾಳಿಯ ಹಾಹಾಕಾರ ಎರಡೂ ಸೇರಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಧ್ವನಿಯಂತೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಮಳೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮೇಘ ಘರ್ಜನೆ, ಮಿಂಚಿನ ಬೆಳಕು. ಏಕಾಕಿನಿಯಾದ ವಾಸವದತ್ತೆ ತಿರುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಆವಳ ನೆನೆದ ವಸ್ತ್ರಗಳು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ. ಮಿಂಚಿನ ಚಂಚಲ ಕಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಫೇಡ್ ಔಟ್ :

* * *

ಫೇಡ್ ಇನ್

ಧೃತಗತಿಯ ಸಂಗೀತ ಧ್ವನಿ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಹಗಲು. ಪ್ರಮೋದೋದ್ಯಾನದ ಒಂದು ಭಾಗ. ವಸಂತದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಹೂವುಗಳು ಅರಳಿವೆ. ತುಂಬಿಗಳು ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ. ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಅಕ್ಷರಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ.

"ಬಂದನಿದೋ ವಸಂತ ಸುಂದರ"

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಪ್ರಮೋದೋದ್ಯಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ. ಯುವಕ ಯುವತಿಯರು ಗುಂಪಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ನರ್ತನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತ : ಬಂದನಿದೊ ವಸಂತಸುಂದರ
ಅಶೋಕ ಕುಸುಮ ರಂಜಿತಕರ

ಬಂದನಿದೋ —

ಕಿಂಶುಕ ಫುಲ್ಲಮುಖೀ
ಪಂಕಜ ತುಲ್ಯಸುಖೀ
ಮಲಯಾನಿಲ ಮಧುರ ಗಂಧ
ತನುಚಂಚಲ ಸಹಜ ಸುಖದ

ಬಂದನಿದೋ —

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಯುವಕ ಯುವತಿಯರು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಅದೇ ದೃಶ್ಯ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ. ಸಹಸಾ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಡಂಗುರದ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಯುವಕ ಯುವತಿಯರು ನಿಂತು ನೇಪಥ್ಯದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಡಂಗುರದ ಸದ್ದು ನಿಂತು ಡಂಗುರದವನ ಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಡಂಗುರದವನು : "ಎಲ್ಲರೂ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕೇಳಿರಿ. ನಗರದಲ್ಲಿ ಸಿಡುಬು ರೋಗ ಮಹಾಮಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಸರ ಆಜ್ಞೆ—"

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಡಂಗುರದವನು ಪ್ರಮೋದೋದ್ಯಾನದ ಪಾರ್ಶ್ವದ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಟೆ ತೂಗು ಹಾಕಿದೆ. ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಡೆಯುವ ಎರಡು ದಂಡಗಳು. ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ದಾರಿಗರು ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಡಂಗುರ ಹೊಡೆಯುವವನು : "ಹೆಂಗಸರು ಗಂಡಸರು ಯಾರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಬೇನೆ ಬಂದರೂ ಅವರನ್ನು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಗರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಂದಕದ ಬಳಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬೇಕೆಂದು ಅರಸರ ಆಜ್ಞೆ."

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ನೃತ್ಯಮಗ್ನರಾದ ನಾಗರಿಕರು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನಿಂತು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಡಂಗುರದವನ ಧ್ವನಿ "ಇದು ಅಂಟುರೋಗ, ಮಹಾಮಾರಿ. ಜನರಲ್ಲಿ ಹರಡೀತು ಜೋಕೆ."

ಪುನಃ ಡಂಗುರದ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ, ನಿಲ್ಲುವುದು. ಯುವಕ ಯುವತಿಯರು ಒಬ್ಬರ ಮುಖವನ್ನೊಬ್ಬರು ನೋಡುವರು. ಆಮೇಲೆ ಉಪೇಕ್ಷಾ ಭಾವದಿಂದ ನಕ್ಕು, ಪುನಃ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವರು.

ಡಿಸಾಲ್ವ್

* * *

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಹಗಲು. ಮಥುರಾ ನಗರದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ. ಹೆಚ್ಚು ಜನರು ತಿರುಗಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕು ಜನ ವಾಹಕರು ಒಂದು ಮೃತದೇಹವನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವರು. ಜನರು ಮೃತದೇಹವನ್ನು ನೋಡಿ ಭೀತರಾಗಿ ದೂರ ಸರಿಯುವರು.

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಅದೇ ಮಾರ್ಗ. ಪಾರ್ಶ್ವದ ಒಂದು ಮನೆಯಿಂದ ಜೀವಂತ ರೋಗಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಜನರು ಹೊರಗೆ ತಳ್ಳುವರು. ರೋಗಿ ಕಾತುರದಿಂದ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಮನೆಯವರು ಹೋದ ಮೇಲೆ ವಾಹಕರು ರೋಗಿಯನ್ನು ಶಿಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವರು.

ಡಿಸಾಲ್ವ್

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಅದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂತಸ್ತಿನ ಒಂದು ಭವ್ಯವಾದ ವಾಸಗೃಹದ ಮುಂಭಾಗ. ಅಲಂಕೃತವಾದ ಮಹಡಿಯ ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚಿನ (ಬಾಲ್ಕೊನಿ) ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿದೆ. ಮನೆಬಾಗಿಲ ಎದುರು ನಾಲ್ಕೈದು ಜನ ವಿಲಾಸಪ್ರಿಯರಾದ ಯುವಕರು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಬಾಗಿಲ ಹತ್ತಿರದ ಯುವಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನು ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟುತ್ತಾನೆ.

೧. "ಬಾಗಿಲು, ಬಾಗಿಲು (ತನ್ನ ಗೆಳೆಯರ ಕಡೆ ನೋಡಿ) ಇಂದೇನಾಯಿತು ಇವರಿಗೆ.?

೨. "ವಸಂತೋತ್ಸವದ ದಿನವೇ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮನೆ ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿದೆ!"

೩. "ಸ್ವಲ್ಪ ಜೋರಾಗಿ, ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟಯ್ಯ, ತೆರೀತಾರೆ."

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಅದೇ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲು ಮತ್ತು ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಯುವಕರು ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಮುಖ ಭಯದಿಂದ ವಿಕೃತವಾಗಿದೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಲ್ಲ. ದಾಸಿ ಕೆಳಗೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ದಾಸಿ : "ಯಾರು ?"

ಯುವಕರು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚಿನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : (ಎದುರಿನಿಂದ) ಮೇಲೆತ್ತಿದ ಯುವಕರ ಮುಖಗಳು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ.

೧. "ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು ಬಂದಳು."

೨. "ಬಾಗಿಲೇಕೆ ಹಾಕಿದೆ ? ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ನಾವು ಕಾದು ನಿಂತಿರುವುದು."

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚಿನಲ್ಲಿರುವ ದಾಸಿ. ಅವಳು ಭಯವ್ಯಾಕುಲಗಳಿಂದ ಕೈಗಳನ್ನು ಹಿಸುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ದಾಸಿ : "ಇಂದು ಆರ್ಯೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ."

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಯುವಕರ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಶಾಭಾವನೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

೧. "ಮನೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ! ಆರ್ಯೆಯೆಲ್ಲಿ?"

ಮಿಡ್ ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ದಾಸಿಯು ಶಂಕಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚಿನ ಬಾಗಿಲ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ದೃಷ್ಟಿ ತಗ್ಗಿಸಿ ಸ್ಖಲಿತ ಕಂಠದಿಂದ ಹೇಳುವಳು.

ದಾಸಿ: "ನಗರದ ಕೋಟೆಯ ಹೊರಗೆ, ಅಗಳಿನ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ" (ಬೆರಳು ತೋರುವಳು).

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಯುವಕರು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಅವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಭೀತಿಯ ಭಾವನೆ ಕಾಣುವುದು.

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮನೆಯಿಂದ ಯುವಕರು ಬೇಗ ಬೇಗ ಹೋಗುತ್ತಿರುವರು.

ಡಿಸಾಲ್ವ್

* * *

ಕೊಳಲಿನ ಧ್ವನಿ ಮೃದುವಾದ ತಂತೀವಾದ್ಯ.

ಆಕಾಶದ ದೃಶ್ಯ. ಪೂರ್ಣಿಮೆಯ ಚಂದ್ರ ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಬೆಳದಿಂಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ. ಕೋಗಿಲೆಯ ಪಂಚಮ ಧ್ವನಿ. ಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಜನವಾಗಿದೆ. ದೂರದಿಂದ ಉತ್ಸವ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ.

ದಾರಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ದಂಡ ಮತ್ತು ಕಮಂಡಲ. ಭಿಕ್ಷುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ಭಿಕ್ಷುವು ಉಪಗುಪ್ತ, ಬೆಳದಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಮುಖ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅವನು ಬೇಗ ಬೇಗ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವದ ಸಂಗೀತ ಕೋಲಾಹಲ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ.

ಡಿಸಾಲ್ವ್

* * *

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ರಾತ್ರಿ. ಮಧುರಾ ನಗರದ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲು. ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲ ಒಳಗಿನಿಂದ ದೃಶ್ಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಬಾಗಿಲಿಂದ ಹೊರಗೆ

ಮಾವಿನ ತೋಟ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಹರಿಗಳಾರೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಶ್ಶಬ್ದ.

ಉಪಗುಪ್ತನು ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿಂದ ನಗರದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಯಾಮರದಲ್ಲಿ ಅವನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಟ್ರಿಕ್ : ಉಪಗುಪ್ತನ ಎದುರಿನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಅವನು ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯ.

ಹೊರಗಿನ ಮಾವಿನ ತೋಟ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಲಾಂಗ್ ಷಾಟ್ : ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನ ಹೊರಗಿರುವ ಮಾವಿನ ತೋಟ. ಮೇಲೆ ಬೆಳದಿಂಗಳು. ಕೆಳಗೆ ಮರಗಳ ನೆರಳಿಂದ ಕತ್ತಲು.

ವೇದನಾ ಸೂಚಕವಾದ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಿಡ್ ಷಾಟ್ : ತೋಟದ ಒಳಗೆ. ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆಯ ಮರದ ನೆರಳು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬೆಳದಿಂಗಳು ಎಲೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವಾಸವದತ್ತೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು ಮಲಗಿರುವ ರೀತಿ ಹಿಂದೆ ಉಪಗುಪ್ತನು ಮಲಗಿರುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ನೋವಿನಿಂದ ಕೈಯಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನರಳುವ ಶಬ್ದ. ಕರುಣಾಮಯ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿರುವ ವಾಸವದತ್ತೆ. ಸಿಡುಬುಗುಳ್ಳೆಗಳು ಅವಳ ದೇಹದ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಕಾಣುತ್ತಿವೆ. ಕೈಯೂರಿ ಏಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : (ಕ್ಷೀಣ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ) "ನೀರು ನೀರು."

ಹಿಂದಿನಿಂದ ಉಪಗುಪ್ತನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸೊಂಟದ ಕೆಳಗಿನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಕಮಂಡಲ ಮತ್ತು ದಂಡ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ಭಿಕ್ಷು ಬಂದದ್ದು ವಾಸವದತ್ತೆಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಉಪಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ವಾಸವದತ್ತೆ. ಉಪಗುಪ್ತನು ಅವಳ ತಲೆಯ ಹತ್ತಿರ ಕುಳಿತು ಮೃದುವಾಗಿ ಅವಳ ತಲೆಯನ್ನೆತ್ತಿ ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಕುಲದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳು ಉಪಗುಪ್ತನ ಮುಖ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಉಪಗುಪ್ತ : “ ನೀರು ತಂದಿದ್ದೇನೆ, ಕುಡಿ, ವಾಸವದತ್ತೆ.”

ನೀರು ತುಂಬಿದ ಕಮಂಡಲವನ್ನು ಅವಳ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ವಾಸವದತ್ತೆ ನೀರು ಕುಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಉಪಗುಪ್ತನು ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಅವಳ ತಲೆಯನ್ನು ಎಡಗೈಯಿಂದ ಸವರುತ್ತಾನೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ನೀರು ಕುಡಿದ ಮೇಲೆ ಅವಳ ತಲೆ ಪುನಃ ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಭುಜದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಉಪಗುಪ್ತನು ಕಮಂಡಲವನ್ನು ಕೆಳಗಿಟ್ಟು, ನಿಲುವಂಗಿಯಿಂದ ಚಂದನ ಲೇಪವನ್ನು ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದು ಅವಳ ಮೈಗೆ ಸವರಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸವದತ್ತೆ ಎವೆ ಹಾಕದೆ ಸ್ಥಿರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಪಗುಪ್ತನ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಎರಡು ತೊಟ್ಟು ಕಣ್ಣೀರು ಉದುರುತ್ತದೆ.

ವಾಸವದತ್ತೆ : “ ನೀನಾರು, ದಯಾಮಯ ?”

ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್ : ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಮುಖ. ಭಿಕ್ಷುವು ಕರುಣಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಉಪಗುಪ್ತ : “ ನಾನು ಭಿಕ್ಷು. ಉಪಗುಪ್ತ. ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ಬರುವೆನೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೆ, ವಾಸವದತ್ತೆ. ಇಂದು ಸಮಯ ಒದಗಿತು. ನಾನಾಗಿ ನಿನ್ನ ಕುಂಜವನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ.”

ಭಿಕ್ಷುವು ಗಂಭೀರಭಾವದಿಂದ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ಲೋಸ್ ಷಾಟ್ : ಭಿಕ್ಷು ಉಪಗುಪ್ತನು ವೈರಾಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದ ಗಂಭೀರ ಉದಾತ್ತ ಕಂಠದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಉಪಗುಪ್ತ : “ ಹೇಳು ದೇವಿ—

ಬುದ್ಧಂ ಶರಣಂ ಗಚ್ಛಾಮಿ
ಸಂಘಂ ಶರಣಂ ಗಚ್ಛಾಮಿ
ಧಮ್ಮಂ ಶರಣಂ ಗಚ್ಛಾಮಿ

ವಾಸವದತ್ತೆ ಕಂಪಿತ ಸ್ವರದಿಂದ ಮೇಲಿನ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ

ಫೇಡ್ ಔಟ್

ನಾಟ್ಯರಂಗ ಚಿತ್ರರಂಗ

ಕಲ್ಲುಗುಂಡನ್ನು ಗುಡ್ಡದಮೇಲೆ ಸಾಗಿಸುವುದು ಕೂಲಿಗಾರನ ಕೆಲಸ ವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿದಿನ ಆವನು ಬೆಳಗಿನಿಂದ ಸಂಜೆಯವರೆಗೆ ದುಡಿದು ಕಲ್ಲು ಗುಂಡನ್ನು ಗುಡ್ಡದಮೇಲೇರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ. ಮರುದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ನೋಡುವಾಗ ಅದು ಉರುಳಿ ಗುಡ್ಡದಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತಿತ್ತು.

—ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾಯವರು ನಾಟ್ಯ ರಂಗದ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಇಂತಹ ಕೂಲಿಗಾರನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಳೆದ ಅರೆ ಶತಮಾನದ ಇತಿ ಹಾಸವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರಿಗೆ ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸತ್ಯಾಂಶ ಗೋಚರವಾಗದಿರದು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳು ನಾಟ್ಯ ಶಿರೋಮಣಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಾಲ. ಆಚಾರ್ಯರ ಆಕರ್ಷಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಗಂಭೀರವಾದ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿರುಚಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಯನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಡುವಿನಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಔನ್ನತ್ಯದ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದವು. ತೃತೀಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಹಮುದ್ ಪೀರರು ಗೋಚರವಾಗಿ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲದಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದರು. ಈ ಇಬ್ಬರು ಯುಗ ಪುರುಷರಿಂದ ಪೋಷಿ ತವಾದ ಕಲೆಯ ದೀವಿಗೆಯನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಉಜ್ವ ಲವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ನಾಟ್ಯಕೌಶಲ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮನೆ ಮಾತಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ರೀತಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯಕಲಾಜ್ಯೋತಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಆಶಾಜನಕವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ವಿಷಾದದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರೋ

ಪಾಯವನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅವನತಿಯ ಕಾರಣಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿವೆ.

೧. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟೀನಟರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಧನಾಕರ್ಷಣೆಗೆ ಮನಸೋತು ಚಲನಚಿತ್ರ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರುವುದು.

೨. ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಯುದ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಪರಿವರ್ತನೆ.

೩. ಕಾಲಾನುಗುಣವಾದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನುಕುರಿತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಮೇಲೆ ಬಾರದಿರುವುದು.

ಮೇಲಿನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮಟ್ಟ ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಇಳಿದುಹೋಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸವಾಕ್ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚುವ ಮೊದಲು, ಸುಮಾರು ೧೦-೧೫ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈಗ ನಾಮಾವಶೇಷವಾಗಿವೆ. ಉಳಿದ ಒಂದೆರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪರಿಮಿತ ಪರಿಕರಗಳೊಡನೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರಲು ತಿಣಕುತ್ತಿವೆ. ಕಳೆದ ಎಂಟು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಯಾವ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೂ ನಡೆಯದಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಶೋಚನೀಯಾವಸ್ಥೆಯ ಫಲವಾಗಿ.

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಚಿತ್ರರಂಗ ನಾಟ್ಯರಂಗಗಳಿಗೆ ಸಹಕಾರ ಸಂಘಟನೆ ಅಗತ್ಯ. ಈ ಎರಡು ರಂಗಗಳಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಮತ್ತು ನಟೀನಟರು ಪರಸ್ಪರ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲೆತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಇದುವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯರಂಗಕ್ಕೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕರಣೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ ನಡೆದಿದೆ. ನಟೀನಟರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬರಿದು ಮಾಡುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಒಲಸೆ ಮಾಂದಯೂ

ನಡೆಯಲು ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಟೀನಟರನ್ನು ತರಬಿಯುತ್ತು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮೂಲಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಈ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ತೀವ್ರವಾದ ಕುತ್ತಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದಿರಲು ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳೇ ಕಾರಣ. ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಚತುರತೆಯಿಂದ ಕಲ್ಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಿಗ್ದರ್ಶಕ–ಚಿತ್ರ ಸಂಪಾದಕರ ನೈಪುಣ್ಯದಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರವಾಹಿನಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನಟನ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲಕ್ಕೂ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರವಾಹಿನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಟರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಪ್ರಧಾನವೂ ನಿಕಟವೂ ಆದುದಲ್ಲ ; ಗೌಣವೂ ಅಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದ್ದು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರಲು ದಿಗ್ದರ್ಶಕ ಸಂಪಾದಕರ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಎಷ್ಟೇ ಚನ್ನಾಗಿರಲಿ, ಭಾವೋತ್ಪಾದನೆ ಎಷ್ಟೇ ಸಫಲವಾಗಿರಲಿ ತಾನು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಬರಿಯ ನೆರಳು, ಕೃತಕ, ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ದೂರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ದೊರಕುವ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಭಿನಯಾನುಭವ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದೇ ನಾಟಕ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅರಳಿ ಅಸ್ತವಾಗುವ ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕಲಾ ವಿನ್ಯಾಸ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೇ ಹೊರತು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿಂತು ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿಗೂ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ನವೀನತೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂತಹ ರಸಾನುಭವ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚಲನ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಎಷ್ಟೇ ಮುಂದುವರೆದರೂ, ಎಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಕವಾದರೂ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಲಾರವು. ರಂಗನಟರು ಇದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವರ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಪುನಪ್ರ್ರತಿಷ್ಠೆ ಸುಲಭವಾಗುವುದು.

ಚಿತ್ರನಟರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ರಂಗನಟನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಸ್ಥಾಪನೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹಾದ್ವಾರದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿ ನಟನೂ – ಕನ್ನಡ ನಟೀನಟರಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು – ಅವಕಾಶವಾದಾಗ ಲೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತನ್ನ ಋಣ ತೀರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಹಿಂದೆ ರಂಗನಟನಾಗಿದ್ದು ಚಲನ ಚಿತ್ರ ವಿಖ್ಯಾತಿಗೇರಿದ ಪೃಥ್ವಿರಾಜ ಕಪೂರ್ ಬೊಂಬಾಯಲ್ಲಿ ಪೃಥ್ವಿ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡ ನಟೀ ನಟರು ಹೆಚ್ಚಾ ಗಿರುವ ಮದ್ರಾಸ್ ಮೈಸೂರು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯು ವುದಾದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿವಾರ ಹಾಕಿದಂತಾಗುವುದು.

ನಾಟ್ಯರಂಗ ಚಿತ್ರರಂಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ಜನತೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಾಟ್ಯರಂಗ - ಚಿತ್ರರಂಗ ಇವೆರಡರ ಧ್ಯೇಯ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ರೀತಿ, ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತು, ಅದರಿಂದ ಜನತೆಗೆ ದೊರಕುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಬೋಧಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಜನಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಸ್ಥಾನ ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೊರಕುವುದು ಮಾತ್ರ ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಚಲನ ಚಿತ್ರರಚನೆ ವೈಭವ ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಮಹಾ ಯಜ್ಞದಂತೆ. ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಅಪಾರ ಧನವ್ಯಯದಿಂದ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆ ಶ್ರೀಮಂತರು ದುಡ್ಡು ಚೆಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವರು. ರಚನೆ ಹಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಜನರು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಮಂದಿರದ ನೂಕು ನುಗ್ಗಲು ಹೊರತಾಗಿ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಜನತೆಗೆ ಯಾವ ಭಾಗವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಮಾತು ಹಾಗಲ್ಲ. ಜನರು ತಮ್ಮ ವಿಹಾರ ವಿನೋದಗಳಿ ಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ, ಬೇಕಾದ ಅಭಿಜ್ಞತೆ ನೈಪುಣ್ಯಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಭಾಗ ವಹಿಸಬಹುದಾದ ಕಲೆ ನಾಟಕ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು

ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜನರು ಓದಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು. ಶಾಲಾ ಬಾಲಕರಂತೆ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ತರುಣರು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅವರ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೋ ಅಲ್ಪವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪರಿಮಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಆದರೂ ಸ್ವತಃ ಆನಂದ ಪಡೆಯುವುದು, ಜನರಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಹರಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುವ ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಗ್ಗಿಯ ತರುವಾಯದ ವಿರಾಮ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ಗ್ರಾಮ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿದ್ದವು. ಕಳೆದ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿದ ನಟರನೇಕರು ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಆನಂದ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ಈಗ ಜಾತ್ರೆಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಸಂಚಾರಮಾಡುವ ಗೂಡಾರ ಚಿತ್ರ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಈಗಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾರತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ಹಿಂದೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಹಾಯಕವಾದಂತೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಈಗ ಅವು ಅಗತ್ಯ. ಶಾಲೆಗೊಂದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಂತೆ, ಹಳ್ಳಿಗೊಂದು ವಿಲಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ, ಪ್ರತಿ ಮುಖ್ಯ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಿಧಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ನಗರ ಸಭೆಯ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿರುವ ಉಚಿತ ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕೇಂದ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಥೆ, ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಪಕಗಳ ಉಚಿತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು–ಈಗ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನವೀಕರಣ ಪ್ರಗತಿಗಳು ಈ ಕಾರ್ಯದ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

